Bacalaureatul reformei

Emilia Boghiu
Lăcrămioara Vulpeș

HERMENEUTICĂ ȘI NARATOLOGIE APLICATĂ

Ediția a II-a
revizuită și adăugită

EUROCART
IAȘI * 2003

ARGUMENT

Bacalaureatul 2003 poate fi numit examenul de maturitate al reformei, pentru că această promoție de liceeni este prima instruită după manuale alternative şi în conformitate cu noua programă. Aceasta a adus pentru obiectul limba şi literatura română o serie de noutăți, în sensul modernizării metodelor de abordare a textului literar.

Lucrarea de față vine în ajutorul elevilor prin lămurirea unor termeni strict necesari pentru elaborarea tezei şi a răspunsului de la proba orală. Orientarea s-a făcut după programa de bacalaureat 2003, elaborată în conformitate cu programa celor patru ani de studiu.

Extract din Programa pentru bacalaureat 2003, aprobată prin Ordinul Ministrului, nr. 4329 din 30. 08. 2002 (conținituri privitoare la proză).

a. **Proza narativă** - accepții ale termenului; evoluție şi tipologie (proză romantică, proză realistă; proză fantastică).
b. **Specii narative** (basmul cult; povestirea; nuvela istorică, fantastică, psihologică; romanul - tradițional, modern, obiectiv, subiectiv).
c. **Structura textului narativ**

- instanțele comunicării narative (autor, narator, personaje, cititor);
- perspectiva narativă/ viziunea (narator omniscient, personaj-narator, narator „martor"); narațiunea la persoana I şi a III-a;
- construcția subiectului şi a discursului narativ: acțiune, secvența narativă, episod, conflict, relații temporale şi spațiale, momentele subiectului; povestire în ramă, alternanță, înlănțuire, incipit, final, elipsă, pauză descriptivă;
- personajele - tipuri de personaje (principal, secundar, episodic, „caractere", personaje „tipice"); modalități de caracterizare a personajului.

d. **Limbajul prozei narative**

- modalități ale narării: povestire; rezumat, scenă;
- mărci ale prezenței naratorului; limbajul personajelor; vorbire directă şi indirectă, stilul indirect liber;
- registre stilistice (popular şi cult, scris şi oral etc.).

Extract din *Curriculum național*, nr. 1, **programa școlară pentru clasa a X-a**, aprobată prin Ordin al Ministrului nr. 3915 din 31.05.2001, cap. III, pag.12:

Concepte operaționale

Proză – accepții ale termenului; tipologie (proză narativă, oratorică etc.); genul epic; instanțele comunicării narative (autor, narator, personaje, cititor); perspectiva narativă (punctul de vedere/viziunea/ focalizarea), narațiune la persoana I și la persoana a II-a; tipuri de naratori (narator omniscient, narator-personaj, narator „martor" etc.); narațiunea din perspectiva personajului (monologul interior, *fluxul conștiinței*, *personajul reflector*); construcția subiectului (acțiune; secvență narativă; episod; intrigă; conflict; relații temporale și spațiale); construcția discursului narativ (povestire în ramă, alternanță, înlănțuire, incipit, final, elipsă, pauză descriptivă); personaj literar și persoană, tipuri de personaje (principal, secundar, episodic; *protagonist și antagonist*; „caractere", personaje „tipice" etc.); modalități ale narării (povestire și relatare, rezumat, scenă etc.); vorbire directă și indirectă; stilul indirect liber; registre stilistice (popular și cult, scris și oral etc.). Basmul cult (povestea), povestirea, nuvela, romanul; tradițional, modern, avangardist, postmodernist.

Hermeneutică	1. Disciplină, considerată și artă, care se ocupă cu înțelegerea și interpretarea monumentelor, cărților și a textelor vechi. 2. Teorie a interpretării semnelor ca elemente simbolice ale unei culturi. 3. Disciplină care se ocupă cu descifrarea și interpretarea sensurilor ascunse ale unor opere literare considerate ermetice, sau a sensului adânc al oricărei opere. Demersul critic ce te ajută să pătrunzi dincolo de aparențe.
Naratologie	Termenul este propus în 1969 de T. Todorov pentru a desemna "știința povestirii"

PROZA

Proza este o formă a discursului artistic (de obicei scris) al unui autor care, prin intermediul naratorului, prezintă un univers fictiv.

Caracteristici:

- proza poartă mărcile stilului beletristic: limbaj figurat, sensuri multe în cuvinte puţine=conotaţii, cultivarea afectelor, dezvoltarea funcţiei poetice a limbajului etc.;
- presupune existenţa acţiunii şi a personajelor;
- acţiunea este relatată de un narator;
- se folosesc trei moduri de expunere: naraţiunea, descrierea şi dialogul;
- nu are elemente de prozodie.

W. Humboldt, în Despre specificul organizării limbajului uman, defineşte proza opunând-o poeziei. Deşi se supun aceloraşi rigori, ale artei literare, sunt diferite. „Forma artistică a poeziei" care „nu poate fi separată de muzică" = *arta*, iar „simplitatea firească a prozei" = *firescul*. „Prin subordonarea şi îmbinarea propoziţiilor, în proză are loc, într-un mod complet deosebit, dezvoltarea unei euritmii logice, corespunzătoare procesului gândirii, euritmie în care limbajul în proză este dirijat de un ţel propriu." Spre deosebire de limbajul cotidian, proza nu se limitează la a zugrăvi realitatea, relatând fapte, ci trezeşte idei şi sentimente.

Uneori, termenul este folosit :

- pentru orice tip de text care nu are elemnte de prozodie (sens abuziv, ironizat de J. B. Molliere prin personajul său, monsieur Jourdain);
- pentru lucruri banale, obişnuite, lipsite de „poezie" (sens figurat).

TIPURI DE PROZĂ

1. proză oratorică
2. proză publicistică
3. proză savantă

4. 1.proză literară
   2.proză metrică/ritmică/muzicală
   3.proză rimată
   4.proză poetică
   5.proză narativă (romantică, realistă, fantastică etc.)

Înainte de a recunoaşte existenţa mai multor tipuri de proză sunt necesare câteva precizări.

- Orice text presupune folosirea limbajului. Din acest punct de vedere, există cel puţin patru mari posibilităţi: stilul ştiinţific, cel beletristic, juridico-administrativ şi publicistic. Dacă luăm în consideraţie cele două exemple din programă, adică proza narativă şi cea oratorică, se poate constata că ele aparţin de fapt a două stiluri diferite. Majoritatea tipurilor menţionate mai sus apar în articolele formaliştilor ruşi, fără a fi definite explicit.
- Proza metrică, proza ritmată/ritmică şi proza muzicală au aproximativ aceleaşi caracteristici, deci pot fi considerate denumiri diferite ale aceleiaşi realităţi.
- Noţiunea de proză poetică, folosită frecvent, se apropie în bună măsură de precedentele.

1. Proza oratorică

Este un text în stil direct, construit după regului asemănătoare celor de alcătuire a unui **discurs**:

a) **„exordium”** = introducerea în subiect, formată din „principium”/începutul şi „captatio benevolentiae”/câştigarea bunăvoinţei auditoriului;
b) **„narratio”** = nararea faptelor, alcătuită din „partitio”/diviziunea argumentării, „confirmatio”/argumentarea şi „reprehensio”/respingerea argumentelor adversarului
c) **„peroratio”** = concluziile sau încheierea.

Firește, nu este obligatoriu ca punctele discursului clasic să fie toate prezente în text, fiind suficientă o asemănare aproximativă. În altă ordine de idei, trebuie spus că acest tip de proză poartă mai puțin mărcile stilului beletristic şi mai degrabă mărcile stilului publicistic prin dominanta persuasivă (principala intenţie este aceea de a convinge pe cineva de o idee).

2. Proza publicistică

Sugerează prin însuşi numele ei apartenenţa la stilul publicistic ceea ce o îndepărtează de categoria literaturii artistice. Este persuasivă, foloseşte cuvinte multe pentru idei puţine şi face uneori exces de epitete pentru a fi mai convigătoare.

3. Proza savantă

Se apropie mai mult de stilul ştiinţific, prin rigoare în folosirea termenilor şi claritate în idei. Ea mai presupune calm şi sobrietate. W. Humboldt (op. cit.) afirmă că „aici, limba, în loc să-şi manifeste autonomia, trebuie să se adapteze pe cât posibil ideii, s-o urmeze şi s-o reprezinte". Ea se opune prin urmare prozei literare.

4. 1. Proza literară

La prima vedere formula pare un pleonasm. Sintagma poate fi acceptată

- dacă luăm în consideraţie folosirea termenului „proză"cu sensul general de „text", în care nu apar elemente de prozodie;
- dacă termenul „literară" intră în opoziţie cu „ştiinţifică" sau „de specialitate".

Proza literară este o formă a discursului artistic scris care presupune activarea obligatorie a funcţiei poetice a limbajului şi folosirea stilului beletristic.

4.2 Proza ritmică (metrică sau muzicală)

Este o formă a discursului literar care presupune folosirea ritmului. Spre deosebire de poezie, proza ritmică se caracterizează printr-o inconsecvenţă metrică şi de ritm şi, de asemenea, prin absenţa rimei. Referindu-se la Flaubert, cercetătorul rus Tînianov precizează: „în vreme ce micile fraze ale lui Fleubert sunt precedate şi urmate de altele într-alt fel ritmate, în poezie întreaga lucrare ar fi ritmată de o manieră uniformă." Prezenţa ritmului are oricum un efect pozitiv asupra muzicalităţii frazei şi a textului în general. Imixtiunea elementelor de poezie în proză şi de proză în poezie (versul alb) e mai frecventă în literatura modernă unde apare tendinţa de estompare a graniţelor.

În proza ritmică, structura artistică a textului nu se bazează pe metru; sunt utilizate alte forme de ordonare şi structurare: grupare tematică, închidere sintactică, paralelism sintactic, repetiţii, anafore şi epifore. Proza ritmică/metrică/muzicală (şi între aceste tipuri s-ar putea face sensibile deosebiri) seamănă cu versul liber, doar că rândurile nu sunt separate grafic şi scrise unele sub altele.

4.3 Proza rimată

Este o formă a discursului artistic în care se foloseşte rima, dar nu în mod consecvent ca în poezie.

4.4 Proza poetică

Are atribute ale poeziei, dar nu în primul rând pe cele formale care ţin de prozodie, ci este vorba mai ales de accentuarea funcţiei poetice a limbajului în organizarea mesajului: cuvântul citit dezvăluie mai întâi un sens obişnuit, apoi trimite spre un sens nou datorită combinaţiilor din text. Când Sadoveanu, în „Un om năcăjit", spune „înfloriseră galben cornii", cuvântul „galben" trimite spre o culoare solară, de primăvară, iar ca epitet poate să dezvolte o semnificaţie a palorii (SNT = ST – ST') în concordanţă cu aspectul bolnăvicios al lui Niculăieş.

4.5 Proza narativă

Este acel tip de proză în care un narator îşi exercită funcţiile:

- povesteşte una sau mai multe întâmplări;
- introduce, după V. V. Vinogradov, „fluxul verbal pe făgaşul unei conştiinţe lingvistice" (p.634), ceea ce înseamnă că, la modul conştient sau inconştient, el selectează din limba comună anumiţi termeni şi face anumite combinaţii în funcţie de o serie întreagă de factori (cultura lui, mediul prezentat, starea afectivă, intenţiile narării etc.).

Noţiunea de proză narativă se suprapune cu cea de gen epic, pentru că presupune existenţa unor fapte ale unor personaje/diegeza, şi a unui narator.

Taxonomia prozei narative

1. După dimensiune:
   - schiţă/moment
   - povestire
   - basm
   - nuvelă
   - roman
2. După curentul literar pe care îl reprezintă, ale cărui trăsături le are:
   - proză clasică
   - proză romantică
   - proză realistă
   - proză modernistă (simbolistă, suprarealistă etc.)

3. După tema abordată:
   - social-realistă
   - fantastică
   - istorică
   - psihologică
   - absurdă

4. După tipul narării:
   - auctorială
   - actorială

Taxonomie (termen ştiinţific, în special în biologie) Pentru literatură vezi Bloom, Taxonomia	1. Ştiinţă având ca obiect stabilirea principiilor şi legilor de *clasificare* a organismelor vii. 2. Studiul unei grupe de plante sau animale privind descrierea şi *clasificarea speciilor*.

GENUL EPIC

GENUL LITERAR

- tip specific de organizare literară
- modalitate artistică de construcție literară
- mod de reflectare artistică a vieții
- mod de înfățișare artistică a omului, cu manifestările şi stările lui sufleteşti, cu universul lui de viață

GENUL EPIC

Etimologie:	din fr. "epique"; lat. "epicus"; gr. "epicos" de la "epos" – cuvânt, zicere

Cuprinde totalitatea creațiilor în proză sau în versuri în care modalitatea predominantă de expunere o reprezintă narațiunea, creatorul expunându-şi în mod indirect ideile, prin intermediari – spre deosebire, de exemplu, de operele aparținând genului liric unde ideile şi sentimentele sunt exprimate în mod direct.

Parturiția / naşterea genului este marcată de epopeile homerice **Iliada** şi **Odiseea** (secolul al IX – lea î.ch).

Particularități:

- trăsătura definitorie în raport cu celelalte genuri

liric	dramatic	epic
subiectivitate (vorbeşte poetul)	obiectivitate (vorbesc personajele)	Subiectivitate + obiectivitate (vorbeşte naratorul+ personajele)

(conf. F. Schlegel)

- mobilitatea sau flexibilitatea → extensie nelimitată în timp şi dislocare liberă în spațiul social şi geografic
- paralelismul acțiunilor
- dislocare şi intervertire a ordinii narative
- pulverizarea şi discontinuitatea intenționată a acțiunii
- liricizarea discursului epic prin suprapunerea vocii naratorului cu a personajului
- dramatizarea discursului epic prin stringența conflictului şi folosirea maximă a dialogului

- prezența instanțelor narative: autor, cititor, narator, personaj, naratar
- prezența constantelor narative : perspectivă, focalizare
- variabilitatea tuturor matricelor, a indicilor în subgenuri sau specii literare narative

Specii narative

- populare { *în versuri*: balada, legenda
  în proză : basmul, legenda, snoava
- culte { *în versuri*: balada, legenda, poemul, epopeea, fabula
  în proză: basmul, legenda, anecdota, schița, nuvela, povestirea, romanul ….

Instanțele narative

- instanțe concrete → autor concret – cititor concret
- instanțe abstracte → autor abstract – cititor abstract
- instanțe fictive → narator – naratar

1. ***Autorul*** → creator al unei opere literare

Ipostaze:

- ***autor propriu-zis*** (ca instanța concretă) sau **concret** sau real = cel de pe coperta; corespunde ființei biologice, persoanei biografice.
  Exemplu: autorul propriu – zis al operei Amintiri din copilărie este Ion Creanga, omul care a trăit între 1837,39 – 1889 şi care a acumulat o anume experiență de viață.
- ***autorul concret*** se află în relație directă cu o altă instanță concretă → ***cititorul concret*** cel care parcurge paginile într-un timp istoric şi le interpretează în funcție de experiența lui de viață ; cel care citeşte opera .
- ***autor abstract*** (ca instanță abstractă) → cel creat de opera literară, proiecția literară a sinelui autorului concret produsă prin elaborarea operei, cel pe care-l simțim în spatele operei şi care nu corespunde nici unei ființe reale, e o plăsmuire a minții noastre, creată de expectațiile / aşteptările împlinite sau nu, conferite de lectura operei.
  - "un al doilea eu"după Tillotson
  - "un alter ego romanesc"după Prince

- după W.C. Booth "orice roman foarte reuşit ne face să credem într-un autor pe care-l interpretăm ca pe un fel de al doilea eu. Acesta [...] prezintă cel mai adesea o versiune purificată extrem de rafinată, mai avizată, mai sensibilă, mai perceptivă decât ar putea să fie orice om real "
- "subiect creator"după Rousset
- "conştiinţă structurantă"după Starobinski
- după M. Proust "cartea este produsul unui alt eu decât acela pe care-l manifestăm în obişnuinţele noastre, în societate, în viciile noastre".

• autorul abstract se află în relaţie directă cu **cititorul abstract** (o altă instanţă abstractă) → imaginea receptorului ideal, imagine a destinatarului presupus şi postulat de opera literară, capabil a-I concretiza sensul total într-o lectură activă.

2. ***Naratorul***

➢ instanţă fictivă → instanţa tipică a textului literar
➢ cel care narează
➢ purtătorul de cuvânt al poziţiei ideologice a autorului abstract, poziţie expusă de comentariul explicit al naratorului
[ideologia operei literare este aceea a autorului abstract, dar sentinţele – materializarea ideologiei – sunt pronunţate de narator].
➢ se regăseşte sau poate fi depistat prin persoana gramaticală a verbelor şi pronumelor din discursul narativ.

Exemplificări:

"Şi cînd ajung acasă, aflu că tata şi mama erau duşi în târg şi fraţii îmi spun cu spaimă că-I poznă cu mătuşa lui moş Andrei." (I. Creangă)

• verbele la persoana I "ajung", "aflu"şi pronumele personal la persoana I "îmi"(aparţinând emiţătorului) raportează totul la un emiţător implicat în acţiune, ergo / deci un narator implicat în acţiune, un narator intradiegetic (intra = înăuntru; diegeză = acţiune).

"Intr-o seară de la începutul lui iulie 1909 [...] un tânăr de vreo optsprezece – nouăsprezece ani [...]intra în strada Antim"(G. Călinescu)

• verbul la persoana a III – a "intra" raportează totul la un emiţător detaşat, care priveşte din afară totul şi expune ceea ce vede obiectiv, nefiind implicat în acţiune, adică un narator extradiegetic (extra = în afară, diegeză = acţiune).

• naratorul este în relaţie directă cu **naratarul** (o altă instanţă fictivă) →auditor, cititor fictiv în lumea romanescă.

Indici de validare a naratorului / naratarului

pentru narator

- verbele şi pronumele de persoana a III-a (prin naratar)

"În vreme ce Aglae reîntocmea jocul, Pascalopol contempla pe Otilia." (G. Călinescu)

- verbele şi pronumele de persoana I (prin naratar)

"Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce oameni mai erau prin parțile noastre." (I. Creangă)

- exclamații şi interogații (prin natarar)

"Atunci copila părintelui, cum era sprințară şi plină de incuri a bufnit în râs. Păcatul ei, sărmana !" (I. Creangă)

"Într-o zi, fiind Irinuca dusă în sat şi având obiceiul a şede uitată în fața vatamanului, noi n-avem ce lucra ?" (I. Creangă)

- incidente (cuvinte, sintagme, propoziții, fraze) (prin naratar)

"– Că dă, e păcat să rămîi fără leac de învățătură – zicea părintele" (I.Creangă)

- epitete, comparații şi constatări raportate la personaje sau evenimente (prin naratar)

"Încă n-am văzut aşa femeie să plângă din toate cele : era miloasă din cale afară" (I. Creangă)

"Lăpuşneanul, a cărui ochi scânteiară ca un fulger" (C. Negruzzi)

- maxime, reflecții cu caracter general (prin naratar)

"Nic-a lui Costache, cel răguşit, balcâz şi răutăcios, nu mai avea stăpânire asupra mea. Dar nu-i cum gândeşte omul, ci-i cum vrea domnul" (I.Creangă)

pentru naratar/cititor ideal

- verbe şi pronume de persoana a II-a (din discursul naratorului)

"Căci nu vă pară şagă ... "

"Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de-a face ....."

"ți-era frică să înnoptezi cu dânsa în casă "(I. Creangă)

- interjecții de adresare (din discursul naratorului)

"Măi! Măi! Ce-i de făcut!"

"Hai mai bine despre copilărie să povestim "(I. Creangă)

- substantive şi adjective în cazul vocativ (din discursul naratorului)

"Fost-au gândul meu, iubite cetitorule să fac letopisețul țării noastre." (M.Costin)

- relația naratar / narator se validează adeseori prin folosirea verbelor şi pronumelor la persoana I plural stabilind clar comunicarea, asocierea lor (noastre, să povestim)

"... deodată s-a schimbat vremea cea frumoasă într-o vijelie cumplită [...].
Pesemne baba Dochia nu-şi lepădase toate cojoacele." (I. Creangă)

prin narator = din discursul naratorului

Trebuie să se înțeleagă că :

- "naratorul nu este niciodată autorul"(W. Kayser) şi nu trebuie confundați
- "naratorul este o figură autonomă, creată de autor ca şi presonajele romanului"(Stanzel).

Exemplu: un autor- bărbat scrie un roman în care cel care povesteşte este o femeie, sau un îndrăgostit, sau un criminal, sau un cîine, sau o plantă, sau cel care a fost martor al unor întâmplări, sau le-a auzit doar, sau le-a inventat etc.

- naratorul şi personajele sunt esențialmente "ființe de hârtie" (R. Barthes).

Tipuri de narator

- Din punctul de vedere al raportului narator/ diegeză

→ **narator extradiegetic** (W.C.Booth) sau narator auctorial sau autor narator (Rousset) sau instanță narativă anonimă (Lintvelt) sau narator – demiurg = cel care priveşte întâmplările din afară, nu este implicat în diegeză, dă impresia că el a creat povestea, narează evenimentele la persoana a III-a.
Exemplu: naratorul din Enigma Otiliei de G. Călinescu, Morometii de M. Preda

↑

→ **narator–martor** = cel care a asistat la întâmplările narate, dar nu le influențează; fără el toate s-ar fi întâmplat la fel; e de obicei personaj secundar

↓

→ **narator intradiegetic** (W.C. Booth) sau narator – personaj sau personaj – narator (Rousset) sau instanță narativă numită = cel care povesteşte fiind implicat în diegeză, este personaj.

El poate povesti eroul din
- la persoana I dacă el este întâmplarilor povestite (Allan Maitreyi de M. Eliade)
-la persoana a III-a dacă nu este el eroul întâmplărilor povestite

El se mai numeşte narator secund şi apare în general în cazul operelor construite pe tehnica „povestirii în ramă" (Seherezada din 1001 de nopţi).

Orice narator-secund poate fi în raport cu istoria narată
extradiegetic
Martor
Intradiegetic

Extensie la un singur nivel al tehnicii "povestirii cu ramă"sau "povestiri în poveste"la nivelul naratorului

Naratorul extradiegetic: Prinţul a intrat în castel şi a ascultat povestea zânei:

Narator intradiegetic
- zîna →
= narator intradiegetic în raport cu discursul primului narator (al naratorului creator – demiurg), discurs care reprezintă "rama", ea fiind un personaj care narează, un narator secund

În raport cu ce narează ea poate fi

-narator extradiegetic: Era odată un copil sărman....

-narator martor
- homodiegetic
Am văzut un balaur cum se năpusteşte asupra unui copil.
- heterodiegetic
Balaurul se năpusti asupra copilului

- narator intradiegetic şi autodiegetic; Pe când eram eu un copil sărman m-am luptat cu un balaur.

În cadrul unei opere narative construite pe tehnica "poveştii în poveste", naratorii secunzi se raportează atât la universul lumii narate de instanţa supremă – naratorul demiurg, cât şi la universul lumii narate de ei.

➢ Din punctul de vedere al raportului narator – informație deținută

- *narator omniscient* = cel care ştie tot, are viziune de ansamblu asupra universului ficțional (naratorul din primele pagini şi majoritar apoi din Enigma Otiliei de G. Călinescu)
- *narator uniscient sau narator-colportor* = cel care are informațiile dintr-o singură sursă, el prevalându-se de nişte voci de culise, de nişte instanțe narative secundare, de nişte observatori - *anonimi*: "Am auzit că …."
"Se spunea că…"
- *cunoscuți ca eroi*:
"i s-a întâmplat lui Păcală …"
- *cunoscuți ca emițători*
"babele şi moşnegii spuneau că…"

➢ Din punctul de vedere al raportului narator – informație livrată

- *narator creditabil* – cel care spune tot ce ştie: < "Dacă află Stănică, e un om mort ". Stănică nu a află.> (G. Călinescu)
- *narator necreditabil* – cel care nu spune tot ce ştie :
"Ce i-o fi spus, ce i-a învățat, cum l-a descîntat, nu se ştie." (V. Voiculescu). Această poziție naratorul şi-o poate asuma deliberat pentru a menține trează atenția cititorului, pentru a păstra suspansul.

➢ Din punctul de vedere al raportului narator – discurs narativ

- *narator heterodiegetic* = cel care povesteşte la persoana a III-a, nu este personaj (naratorul din Enigma Otiliei de G. Călinescu, La țigănci de M. Eliade
- *narator homodiegetic* = cel care povesteşte la persoana I, dar este martor, actor-martor sau ascultător (naratorul Ienache coropcariul din Cealaltă Ancuța din Hanu Ancuței de M.Sadoveanu
- *narator autodiegetic* = cel care povesteşte la persoana I dar este actorul, personajul întâmplărilor narate (naratorul Ştefan Gheorghidiu din Ultima de noapte de dragoste, întâia noapte de razboi de Camil Petrescu ; Allan din Maitreyi de M.Eliade)

➢ din punctul de vedere al artificiului narativ uzitat

- **narator exprimat**= cel care afirmă că el povesteşte, care nu ascunde acest lucru, care nu apelează la alte instanţe narative secundare. Acesta poate fi:
  - **implicat dramatizat** : apare în cazul dublei perspective narative: una contemporană (a unui jurnal) şi una ulterioară (de prelucrare a romanului) = el e cel care scrie şi care trăieşte în ce scrie (lui i s-a întâmplat ce scrie). Ex: Allan din Maitreyi de M. Eliade
  - **virtual** – cel care mărturiseşte posibilitatea elaborării unui roman – naratorul din Romanul adolescentului miop de M. Eliade (care mărturiseşte că vrea să scrie un roman)
  - **neimplicat:** "Am să vă povestesc o istorie". Se observă naratorul din persoana verbelor, dar nu este el eroul întâmplărilor.
- **narator neexprimat** = cel care povesteşte la persoana a III-a şi nu este simţit de către cititor.

El poate fi :
- **neimplicat, obiectiv** – nu comite nici o abatere de la impersonalitate:

"zâna avea ochi albaştri "
- **trădat** – comite abateri aparent inconştiente de la impersonalitate:

"zâna avea ochi frumoşi "
- **interesat** – se abate conştient de la impersonalitate, adresându-se cititorului pentru a-i face mai plăcută, mai accesibilă istoria: "zău că zâna avea ochi albaştri ".

Funcţiile instanţelor narative

Funcţiile naratorului :

1. **funcţia narativă** (Lintvelt) sau **funcţia de reprezentare** (Dolezel) (adică aceea de a povesti)
2. **funcţia de control sau de regie**: naratorul controlează structura textuală fiind capabil să citeze discursul actorilor (adică ce spun personajele) semnalat prin semne grafice – ghilimele, două puncte – introdus prin verbe "dicendi" (a spune, a zice, a răspunde, etc) şi "sentiendi" (a simţi, a gândi, a medita) sau le poate semnala intonaţia prin indicaţii scenice.

Ex: "– Ce ţi-am spus eu ţie, sărăntocule, ai ? urla apropiindu-se mereu Vasile Baciu, pe care liniştea lui Ion îl întărâta şi mai rău.

Flăcăul primi ocara ca o lovitură de cuţit [...] Răspunse cu o voce puţin tremurătoare, dar batjocoritoare:

- Ce-s eu, sluga dumitale, să-mi porunceşti ?"

3. **funcţia opţională de interpretare**, naratorul putându-şi manifesta poziţia interpretativ ideologică în raport cu ceea ce povesteşte.

Ex: "[...] patruzeci şi şepte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta şi trânta aceasta, masa se răsturnase, ulcioarele se sparseră şi vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei [...] Era groază a privi această scenă sângeroasă ..."
(C. Negruzzi)
sau
"– Am putea să facem împreună duete, când îmi voi aduce vioara de la Iaşi şi notele, am caietele lui Mazas, propuse Felix.
- Nu acum – refuză hotărât Ţiţi – acum mă exercitez cântând lucruri uşoare şi după ureche. Mai târziu, peste câţiva ani ! (avea douăzeci şi doi de ani.)"
(G.Călinescu)

Funcţiile personajului

1. **funcţia de acţiune** (= erou – numai se mişcă)

Ex: Ileana, Bistriceanca din Lostriţa de V.Voiculescu

2. **funcţia de interpretare** (= actor – se mişcă şi judecă) personajul exprimă întotdeauna atitudinea sa subiectivă faţă de evenimentele narate

Ex: Ion, Ana, Titu din Ion de L. Rebreanu

3. **funcţia opţională de reprezentare** ca personaj – narator, ca subiect al actului narativ (= actor – narator – se mişcă, judecă şi povesteşte)

Ex: Allan din Maitreyi de M. Eliade, Ştefan Gheorghidiu din Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de G.Călinescu, comisul Ioniţă, călugărul Gherman etc din Hanu Ancuţei de M.Sadoveanu.

BASMUL

1. Definiție

Basmul este o specie a genului epic în proză (rareori în versuri) în care personaje supranaturale dar și reale trec prin intâmplări fabuloase, pentru a susține ordinea valorică a binelui. În Estetica basmului, G. Călinescu afirmă că acesta „e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.

2. Trăsături:

a. *Tema* - lupta dintre bine și rău, având același final fericit, triumful binelui, ceea ce impune de fapt o ordine etică.
b. *Personajele*: „Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni ci și anume ființe himerice, animale. Și fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măști pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă.", G. Călinescu – Estetica basmului (p.9)
c. *Tiparul narativ,* indiferent de numărul de secvențe identificat de diferiți cercetători, este aproximativ același
d. *Triplicarea* – fenomenul de a înmulți cu trei întâmplările, persoanele, obiectele
e. *Formule specifice* – inițiale; mediane; finale
f. *Prezența elementelor fabuloase* – transformarea voinicului în flacără, a zmeoaicei în plantă roditoare otrăvitoare, animale vorbitoare etc.
g. *Motive literare specifice* - obiecte magice (oglindă, furcă, pieptene) cifra magică (3,7,9,12)
h. *Expresii specifice* – „zi de vară până-n seară", „la soare te puteai uita, dar la dânsa ba", „ca vântul și ca gândul" etc.

3. Termenul

Originar din limba slavă („basni" = născocire, scornire), apare în literatura română veche, de secol XVII, cu forma *basnă/basne*, dar este pus în circulație la noi abia în secolul al XIX-lea de intelectuali ca Nicolae Filimon, Petre Ispirescu și Hasdeu, în calitate de culegători și editori de folclor. Circulă încă în paralel cu termenul *poveste*, dar acesta din urmă e folosit astăzi cu un sens mai larg, de relatare a unor întâmplări imaginare.

4. Taxonomie/clasificare

a) Materialul extrem de vast a pus problema clasificării lui. Cea care s-a impus între specialiști este a finlandezului Antti Aarne:

1. basme despre animale
2. snoave
3. basme propriu.zise, clasificate la rândul lor în:
   - basme fantastice
   - legende
   - basme nuvelistice
   - basme despre uriaşul/diavolul cel prost.

Basmul propriu-zis din clasificarea lui Aarne este frecvent asimilat cu basmul fantastic (aşa cum se întâmplă şi în definiţia dată în materialul de faţă).

b) Altă clasificare cunoscută şi preluată de manuale este cea a lui V. F. Miller (1848-1913), lingvist şi folclorist rus:

a. *Fantastice*—care prezintă o lume neobişnuită, fără legături evidente cu realitatea;

Povestea lui Harap-Alb, Ivan Turbincă, Povestea porcului etc.

b. *Cu animale*—în care animalele au atribute umane, dar nu ascund un om transformat;

Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani etc.

c. *Nuvelistice*—care asimilează, în moduri fabuloase sau hiperbolice, aspecte din existenţa cotidiană;

Povestea lui Stan Păţitul, Soacra cu trei nurori.

Clasificarea lui Miller este asemănătoare cu cea făcută de fraţii Grimm în 1835, în cadrul şcolii mitologice germane şi combătută de V. I. Propp pe motivul confuziei între fantastic şi fabulos. În condiţiile în care luăm în consideraţie sensul termenilor, reiese că sintagma „basm fantastic" este un nonsens.

Fabulosul este un mod de reflectare a lumii prin folosirea de elemente supranaturale, fără corespondent cu realitatea.

Fantasticul este un mod de reflectare a lumii prin folosirea de elemente neverosimile, care au totuşi legătură cu realitatea, astfel încât trăsătura dominantă a operei fantastice este ezitarea. Atât personajul care este intradiegetic, cât şi cititorul care este extradiegetic oscilează între a da faptelor o explicaţie naturală sau una supranaturală.

c) Dacă luăm în consideraţie alt criteriu, basmele se pot clasifica în:

a. *populare* — ai căror autori sunt anonimi, s-au transmis pe cale orală, sunt creaţii colective şi tradiţionale (conservă adică un tipar narativ, formule specifice, motive literare, tema etc).

b. *culte* -- care au un autor cunoscut , nu sunt conservatoare, ci inovatoare.

5. Funcțiile basmului / ale personajului

În Morfologia basmului, V. I. Propp pune insistent în lumină stereotipia basmului rusesc în special şi a celui universal în general. Astfel, descoperă că acțiunile personajelor sunt aproximativ aceleaşi mereu şi derulate în aceeaşi ordine. El va numi aceste acțiuni *funcții*: "Funcțiile personajelor constituie elementele fixe, stabile ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Ele sunt părțile componente fundamentale ale basmului."

Numărul acestor funcții este, în concepția lui Propp, limitat, mai exact 31.

1. **Absența** - "Unul din membrii familiei pleacă de acasă." Este vorba de o plecare temporară, la război, la pescuit etc.
2. **Interdicția** – „O interdicție este specificată eroului"; o cameră, a douăsprezecea uşă, taina că soțul e noaptea om etc.
3. **Încălcarea** – „Interdicția este încălcată." De obicei, răufăcătorul îndeamnă la încălcare.
4. **Iscodirea** – „Răufăcătorul încearcă să iscodească cum stau lucrurile"; unde a ascuns un obiect, cum confecționează ceva etc.
5. **Divulgarea** – „Răufăcătorul obține informații asupra victimei sale."
6. **Vicleşugul** - „Răufăcătorul încearcă să-şi înşele victima pentru a pune stăpânire pe ea sau pe averea ei."
7. **Complicitatea** – „Victima se lasă înşelată ajutându-şi astfel, fără să vrea, duşmanul."
8. a. **Prejudicierea** – „Răufăcătorul face un rău sau aduce o pagubă unuia din membrii familiei"

   b. **Lipsa** – „Unuia din membrii familiei îi lipseşte ceva, doreşte să aibă un lucru oarecare."
9. **Mijlocirea** – „Nenorocirea sau lipsa sunt comunicate, eroului i se adresează o rugăminte sau o poruncă, el este trimis undeva sau lăsat să plece,"
10. **Contraacțiunea incipientă** – Căutătorul acceptă sau se hotărăşte să întreprindă contraacțiunea.
11. **Plecarea** – Eroul pleacă de acasă. Această plecare este diferită de absența temporară.
12. **Prima funcție a donatorului** – „Eroul este pus la încercare, iscodit, atacat etc., pregătindu-se astfel înarmarea lui cu unealta năzdrăvană sau cu ajutorul năzdrăvan."
13. **Reacția eroului** – Eroul reacționează la acțiunea viitorului donator.

14. **Înzestrarea, obținerea uneltei năzdrăvane** – Unealta năzdrăvană intră în posesia eroului.
15. **Deplasarea spațială, călăuzirea** – „Eroul este adus – în zbor, călare, pe jos – la locul unde se află obiectul căutării lui."
16. Lupta – Eroul şi răufăcătorul intră în luptă directă.
17. **Marcarea, însemnarea** – Eroul este însemnat. I se face un semn pe corp sau i se dă un obiect.
18. **Victoria** – Răufăcătorul este învins.
19. **Remedierea** – Nenorocirea sau lipsa inițială este remediată.
20. **Întoarcerea** – Eroul se întoarce.
21. **Urmărirea, goana** – Eroul este urmărit, iar urmăritorul se transformă în animale, fenomene ale naturii etc.
22. **Salvarea** – Eroul scapă de urmărire; el presară obstacole, se transformă la rândul lui, evită ispitele.
23. **Sosirea incognito** – Eroul soseşte acasă sau în altă țară, fără să fie recunoscut.
24. **Pretenții neîntemeiate** – Falsul erou formulează pretențiile sale neîntemeiate.
25. **Încercarea grea** – Eroul are de făcut față unei grele încercări: mâncat/băut peste măsură, foc, ghicit, ascuns etc.
26. **Soluția** – Încercarea este trecută cu succes.
27. **Recunoaşterea** – Eroul este recunoscut.
28. **Demascarea** – Răufăcătorul sau falsul erou este recunoscut.
29. **Transfigurarea** – Eroul capătă o nouă înfățişare.
30. **Pedeapsa** – Răufăcătorul este pedepsit.
31. **Căsătoria** – Eroul se căsătoreşte şi se înscăunează împărat.

Propp atrage atenția asupra faptului că nu sunt obligatorii într-un basm toate funcțiile şi că ele se pot manifesta şi în perechi, cum ar fi: interdicție – încălcare, luptă – victorie, urmărire – salvare.

În lumina acestor delimitări ale funcțiilor, formalistul rus defineşte basmul fantastic după indicii structurale: „este o narațiune construită pe o succesiune ordonată a funcțiilor amintite, în diverse variante ale acestora şi din care pot lipsi unele funcții, iar altele pot fi reluate." Aceste fenomene de schematism şi repetabilitate duc la construirea unei poetici a basmului.

În Povestea lui Harap-Alb, se manifestă o bună parte din aceste funcții:

1. Harap-Alb pleacă temporar ca să aducă salată, pietrele nestemate, fata Împăratului Roş.
2. I se interzice, sub forma sfatului părintesc, să se ferească de omul spân şi de omul roş.
3. Pentru că sfatul părintesc are valoarea unei porunci, nesocotirea lui seamănă cu păcatul originar. Mântuirea se va obține după grele încercări.
4. După ce pune capacul fântânii, Spânul pune întrebări.
5. El află totul despre erou.
6. Ca să-l poată înşela pe băiat, aruncă apa din ploscă şi îl face să ajungă la fântână foarte însetat.
7. Naiv, fiul craiului se lasă uşor înşelat. La înşelarea lui contribuie şi slăbiciunea pe care o manifestă în timpul probei labirintului – pădurea.

Exemplificările prin aplicare la basmul lui Creangă pot uşor continua.

Ion Creangă, Povestea lui Harap-Alb

1. Prezentare generală
2. Tema şi rema
3. Tiparul narativ
4. Triplicarea
5. Formulele şi rolul lor
6. Personajele
7. Naratorul

1. Prezentare generală

Basmul Povestea lui Harap-Alb a fost publicat pentru prima dată în revista "Convorbiri literare", în 1877, apoi în ziarul "Timpul". A fost tradus în limba germană şi publicat în "Rumanische Revue" în 1886, apoi transpus în franceză, italiană şi engleză, încât a căpătat repede circulație europeană.

2. Tema

Conform celor mai cunoscute definiții, tema basmului este lupta dintre bine şi rău, cu triumful binelui.Cu alte cuvinte, eroul luptă pentru impunerea unor valori morale şi etice: corectitudine, onoare, iubire liber consimțită etc. Cel care nu respectă codul este pedepsit, dar şi iertat alteori, oferindu-i-se şansa reintegrării.

În basmul cult lucrurile se pot complica. Nu întotdeauna răul este pedepsit cum se cuvine, sau în orice caz pedepsirea lui este interpretabilă, ca de exemplu în Ivan Turbincă.

Rema este aici un interesant joc între obedienţă/ascultare şi îndrăzneală. Pe de o parte Creangă respectă forma obligatorie a unui basm, pe de altă parte inovează şi o contrazice. Opera poate fi interpretată ca o creație realistă (aşa este abordată de G. Călinescu), sau una cu substrat mitic (V. Lovinescu, Creangă şi creanga de aur).

3. Tiparul narativ

După opinia mai multor cercetători, între care şi V.I.Propp, G. Călinescu, Ovidiu Bârlea, basmele, mai ales cele populare, au o construcție a subiectului stereotipă. Desfăşurarea evenimentelor urmăreşte cu stricteţe un tipar narativ în patru secvenţe, inegale ca lungime şi consistwenţă, dar la fel de importante.

1.Orice basm începe cu o stare de echilibru.	1.Un crai care avea trei feciori trăia liniştit la curtea sa.
2.Tulburarea echilibrului are drept cauză o lipsă, o nedreptate, un furt etc.	2.Împăratul Verde, fratele craiului, nu are moştenitori la tron şi cere un nepot.
3.Se desfăşoară o acţiune de recuperare a echilibrului.	3.Fiul cel mai mic al craiului pleacă spre unchiul său. Primeşte o lecţie de viaţă, fiind supus la mai multe probe/examene.
4.Se restabileşte echilibrul şi este răsplătit eroul.	4.Harap-Alb devine împărat şi se însoară cu fata împăratului Roş

Tiparul acesta este asemănător, în linii mari, cu al oricărei povestiri epice. "O povestire ideală—afirmă T. Todorov în Poetica.Gramatica Decameronului —începe printr-o situaţie stabilă pe care o perturbă o forţă oarecare. Rezultă de aici o stare de dezechilibru; prin acţiunea unei forţe dirijate în sens invers, echilibrul este restabilit; al doilea echilibru este asemănător primului, dar cele două nu sunt niciodată identice." Prin urmare, ceea ce mai trebuie adăugat este că starea finală de echilibru este diferită de cea iniţială şi în basme.

În Povestea lui Harap-Alb, tiparul narativ este respectat în linii mari, aşa cum s-a văzut mai sus. Totuşi, se poate spune că fiecare secvenţă în parte ar putea fi judecată după acelaşi tipar. De exemplu, după ce eroul aduce salata, se instaurează o stare de echilibru. Acesta este tulburat de o nouă lipsă şi iată un incipit care va fi rezolvat ulterior după aceeaşi schemă.

4. Triplicarea

Basmul e construit în întregime pe principiul cifrei trei:

- confruntările fiilor de crai cu ursul de sub pod;
- apariţiile Spânului;
- încercările la care îl supune pe Harap-Alb (salata, cerbul, aducerea fetei împăratului Roş);
- probele peştitului (casa de fier, ospăţul pantagruelic, separarea macului de nisip);
- probele la care îl supune fata însăşi (s-o identifice, s-o păzească, să aducă apă vie şi apă moartă).

Construirea subiectului pe principiul cifrei trei e considerată de V. I. Propp o trăsătură specifică basmului şi o numeşte **triplicare.**

Cifra magică trei are inițial un sens negativ, pentru că derivă din patru care conține și "luna neagră", apoi un sens pozitiv: trei va fi în cele din urmă cu noroc deoarece din el a fost eliminat răul.	"În timp ce cifrele solare gravitează în jurul anticului șapte planetar, cifrele lunare sunt orânduite fie câte **trei**, dacă se confundă într-o singură fază calitativă luna descendentă și luna ascendentă sau dacă nu se pune la socoteală *luna neagră*, fie câte patru, dacă se ține seama de numărul exact al fazelor ciclului lunar, fie prin produsul dintre patru și trei, adică doisprezece." *Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului (Partea a treia, cap. I)*

Triplicarea este un element auxiliar în structura basmului, prin care se repetă de trei ori unele acțiuni (de exemplu încercările la care este supus eroul) sau sunt în număr de trei unele detalii (fiii, fiicele, capetele de zmei etc.). Considerată de formaliștii ruși ca manifestare a retardării narative, triplicarea are două funcții: una estetică și una practică.

a. Funcția estetică a triplicării – este aceea de a amplifica substanța basmului, de a constitui o tărăgănare tactică și o gradație în plan compozițional. Deoarece aproape orice consumator de basme știe că acestea au un final fericit, naratorul își rezervă dreptul de a întârzia drumul spre deznodământul cunoscut/așteptat și de a spori, paradoxal, plăcerea ascultătorului/cititorului.

În Povestea lui Harap-Alb, încercările inițiatice triplicate nu sunt foarte previzibile. Luptele cu zmeii din alte basme au o știută gradație ascendentă prin dificultatea lor sporită de la treaptă la treaptă; aici, climaxul constă în independența pe care Harap-Alb o capătă în raport cu ajutorul Sfintei Dumineci.

Climax	= este o figură textuală care presupune o gradație ascendentă, finalizată într-un summum/punct culminant.
Anticlimax	= gradație descendentă.

Tot ca marcă a basmului cult este și supralicitarea triplicării: cea de a treia încercare ordonetă de Spân – aducerea fetei – conține alte trei încercări la care îl supune împăratul (casa înroșită, masa excesivă și alegerea macului din nisip) și trei la care îl supune fata (recunoașterea, păzirea și aducerea apei).

b. Funcția practică a triplicării – triplicând, naratorul își domină mai bine materialul. El dozează efectele fiecărei secvențe în drumul spre maturizare al protagonistului.

5. **Formulele** sunt expresii stereotipe ce par adeseori lipsite de sens; în realitate, funcţiile lor sunt foarte precise.

a. Formulele iniţiale au rolul de a introduce cititorul în lumea basmului. După " a fost odată ca niciodată", urmată eventual de argumente menite să atragă atenţia asupra "minciunii" ficţionale, nu ne mai mirăm de nimic. Totul este posibil, cu condiţia ca binele să învingă.

Aici, Ion Creangă se mulţumeşte cu un simplu "Amu cică a fost odată", după care se străduieşte pe o pagină întreagă să explice de ce rudele nu se cunoşteau între ele şi să justifice substituirea persoanei (cum adică a fost posibil ca Spânul să-i fure identitatea fiului de crai). Deşi naratorul se comportă ca într-un univers verosimil, iar cuvântul "cică" = se zice că sugerează că n-a fost martor la evenimente şi aruncă asupra lor o umbră de îndoială, totuşi formula magică a fost rostită, nimic nu mai poate fi oprit.

b. Formulele mediane sunt menite să întreţină atenţia ascultătorului/ cititorului. În Povestea lui Harap-Alb, formule ca "Dumnezeu să ne ţie, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este" au şi un rol clar în delimitarea secvenţelor narative. Apar de fiecare dată când s-a terminat o întâmplare şi urmează alta. De altfel, un basm atât de lung are nevoie de avertismente repetate care să anunţe continuarea firului poveştii.

c. Formulele finale au rolul de a scoate ascultătorul/cititorul din lumea ficţiunii şi de a-l aduce în lumea reală în care binele nu mai învinge întotdeauna, pentru că aici se joacă după alte reguli.

În basmul lui Creangă, deşi formula finală este cu totul originală, totuşi ea îşi îndeplineşte rolul. Ieşirea e dură şi neaşteptată: "Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bea şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă." Formula are un umor amar şi ascunde o obsesie ancestrală: procurarea hranei. În lumea poveştilor fericire este asimilată şi cu belşugul gastronomic, dar cititorul trebuie să se trezească la realitatea în care banul e stăpân absolut.

6. **Personajele** sunt "fiinţe de hârtie", cum le numea Roland Barthes. Trăiesc numai în lumea ficţiunii, nu au consistenţă, dar mimează realitatea şi uneori "concurează starea civilă". Alteori nu au nici o legătură cu realitatea, sau e doar o legătură simbolică, bazată pe o idee - zmeii.

Clasificarea personajelor, în orice tip de proză, se poate face după diverse criterii (pe care nu le mai specificăm, ele fiind uşor deductibile).

Personaj:

pozitiv / negativ	personaj reflector
real / fabulos	personaj narator
principal / secundar / episodic	personaj absent
protagonist / antagonist	personaj dedublat
funcţional / de fundal	(persoana şi personna)
plat / rotund	personaj *raisonneur*
bidimensional / tridimensional	personaj *alter ego*

Referindu-se strict la personaje de poveste, Vladimir Propp, în Morfologia basmului, găsea şapte mari tipuri.

- Răufăcătorul
- Donatorul/furnizorul
- Ajutorul
- Fata de împărat (personajul căutat) şi tatăl ei
- Trimiţătorul
- Eroul
- Falsul erou

Propp specifică faptul că, într-un basm, nu este obligatoriu să întâlnim toţi aceşti actanţi şi că un actor poate însuma două-trei roluri.

Vă propunem o schemă a actorilor şi actanţilor în basmul lui Creangă: Harap-Alb este **eroul**; Spânul este **răufăcătorul** dar şi **trimiţătorul** uneori; calul e **ajutorul**; Sfânta Duminică e **donatorul**; fraţii sunt **falşi eroi.** Se adaugă la această schemă **fata împăratului** Roş şi tatăl ei.	**Actant** = categoria generală, tipul de personaj (de exemplu "răufăcătorul"). **Actor** = persoana implicată în diegeză; poate să aibă/să fi avut o existenţă reală (ex. Spânul). **Personaj**= fiinţa sau obiectul care joacă un rol în diegeză şi care este transpus/ă de narator în discurs; există numai în operă, după cum afirma Roland Barthes: "Narator şi personaje sunt esenţialmente fiinţe de hârtie".

Harap-Alb asemenea oricărui făt-frumos din basmul popular este: personaj principal, funcţional, pozitiv, protagonist (în raport cu Spânul care este antagonist) şi eponim (dă titlul operei).

Numele lui este un oximoron, combină contrariile. Harap=negru poate să trimită şi la ideea de rob, din vremea robiei ţiganilor, în timp ce Alb e atributul stăpânului. În Creangă şi creanga de aur, Vasile Lovinescu face o interpretare în cheie mitică a acestui basm, pe care îl consideră "un pelerinaj

spre Unitate". În realizarea ei, Harap-Alb are rolul principal, pentru că este un Yin-Yang autohton, predestinat să restaureze organicitatea unei lumi căzute în haos, scindate între puterea Împăratului Verde şi cea a Craiului. Harap-Alb, al cărui nume e format din două noncolori, uneşte în el răul şi binele, întunericul şi lumina.

Se poate observa că eroul este atipic, deoarece reuneşte, spre deosebire de un făt-frumos obişnuit, atât calităţi cât şi defecte.

Calităţi

- inteligenţă – la întrebarea ironică a tatălui, "Dar aista cal ţi l-ai ales?", băiatul răspunde învăluit, în aceeaşi manieră în care i s-a pus întrebarea, că merge printre străini şi nu vrea să bată la ochi;
- înţelepciune – la propunerea calului, să-l ducă ori ca vântul, ori ca gândul, preferă prima variantă, considerând, cu prudenţă, că "dacă mi-i duce ca gândul, mi-i prăpădi";
- bunătate - face stup albinelor, ocoleşte nunta de furnici;
- sociabilitate - se împrieteneşte uşor, este o companie plăcută;
- fire veselă - "Râzi, tu, râzi, Harap-Alb!"
- rasă nobilă - prin tot ce face îşi atrage admiraţia celor din jur, încât afirmaţia lui G. Călinescu se dovedeşte îndreptăţită: "Omul de soi se vădeşte sub orice strai"
- fidelitate - îşi respectă jurământul şi nu divulgă identitatea Spânului, aduce capul cerbului deşi i se fac oferte extreme de tentante etc.

Defecte

- Nesupunere – nu respectă porunca tatălui, ceea ce echivalează cu păcatul originar;
- naivitate – se lasă păcălit de Spân;
- slăbiciune – nu trece proba labirintului/pădurea.

Apariţia defectelor este surpriza adusă de basmul cult care, iată, în acest loc inovează.

Harap-Alb este o fiinţă aparte, ceea ce se sugerează şi prin faptul că e al treilea dintre fraţi şi deci predestinat prin naştere să fie un învingător.

Alte elementele de noutate aduse de Creangă în tipologia personajului de basm:

Harap-Alb este personaj real şi nu fabulos	Nu are nici o calitate supranaturală. G. Călinescu îl asemăna unui flăcău de la țară datorită mentalității sale.
Harap-Alb este personaj *rotund* şi nu *plat* (în termenii lui Forster), deşi se manifestă în toate secvențele aparent la fel, în fond suportând progresul inițierii.	Nu este doar fiul de împărat şi mezinul mai înzestrat decât ceilalți, ci o ființă complexă, cu defecte şi calități. Este atât de mult ajutat de ceilalți încât cititorul naiv/lectorul inocent îl poate considera o simplă marionetă. Totuşi, calitățile îi sunt relevate în fraze ezoterice: inteligent, înțelept, bun, sociabil, vesel etc. Învață din greşeli şi progresează. Cu fiecare secvență e mai aproape de summumul inițierii.
Harap-Alb este tridimensional (Booth).	Iese din tipar, te surprinde, ca atunci când dă calului cu frâul în cap, când râde la fel cu ceilalți de Buzilă etc.
H.A. poartă mască; este *personna.*	După ce spânul îi schimbă identitatea, el nu este ce pare a fi, dar cititorul critic/lectorul competent ghiceşte adevăratul lui chip. Deține o adevărată artă a disimulației, lucru vizibil în conversațiile cu ceilalți. (vezi discuția cu Spânul, în pădure).

Celelalte personaje

Dacă acceptăm asimilarea călătoriei lui Harap-Alb cu o **lecție de viață**, toți cei din jurul lui sunt "pedagogi".

Craiul e primul pedagog. L-a învățat să aibă simțul onoarei, să fie mândru şi corect. Tot de la el a deprins descifrarea subînțelesurilor din vorbele altora.

Sfânta Duminică e pedagogul bun care face totul în locul lui, îi dă problema gata rezolvată. Este personajul donator.

Spânul e pedagogul rău. E neiertător şi îl pune mereu în primejdie. Efectul este însă contrar aşteptărilor. Spânul va face din el un erou. Ar fi interesant să vedem în Spân chiar un *alter ego* al eroului, faţa lui urâtă şi rea.

Calul e pedagogul rezervat, care supervizează totul şi intervine numai când e strict necesar. El spune despre spân: "unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte." Este ajutorul şi confidentul tânărului năpăstuit.

Împăratul Roş este străinul care îl tratează cu duritate şi indiferenţă. El îl învaţă să nu aştepte milă de la nimeni.

9. Naratorul. Tipuri de naratori

Putem clasifica naratorii în funcţie de atitudinea pe care o adoptă în raport cu diegeza, în raport cu cititorul sau cu el însuşi.

A

a. **Narator-auctorial** care dă impresia că el a creat povestea şi se confundă cu autorul (W. C. Booth). Este omniscient şi omniprezent.
b. **Narator-personaj** care participă la întâmplări şi povesteşte la persoana I. El poate fi personaj principal sau secundar.
c. **Narator-martor** care asistă la întâmplări dar nu le influenţează. Fără el, toate s-ar fi întâmplat la fel. El poate fi personaj secundar.
d. **Narator-colportor** care nu a participat la întâmplări; el spune o poveste auzită de la altcineva, poveste pe care o prezintă ca adevărată

B

a. **Narator creditabil**—care spune tot ce ştie.
b. **Narator necreditabil**—care nu spune tot ce ştie

C.

a. **Narator uniscient** – care are informaţiile dintr-o singură sursă (narator-colportor).
b. **Narator omniscient** – care ştie totul, are viziune de ansamblu asupra universului fictional.
c. **Narator omniprezent** – care se află peste tot (pătrunde în orice casă, "vede prin zid").

D.

a. **Narator extradiegetic** – priveşte întâmpiările din afară;

povesteşte evenimentele folosind persoane a III-a.

b. **Narator intradiegetic** – este în interiorul diegezei; poate fi personaj şi atunci povesteşte la persoana I, dar poate fi narator al unei poveşti "în ramă" şi atunci foloseşte persoana a III-a.

c. **Narator heterodiegetic** - nu este actor;povesteşte la persoane a III-a.

d. **Narator homodiegetic** - este actor-martor; povesteşte la persoana I.

e. **Narator autodiegetic** - este actor/erou implicat; povesteşte la persoana I.

Pentru noţiunile de la punctul D, confer Jean-Michel Adam şi Francoise Revaz, Analiza povestirii.

Michel Butor, în romanul La modification, folseşte numai persoana a II-a, echivalentă în clasificările de mai sus cu persoana I.

Uneori persoana a II-a are valoare neutră sau de generalizare : *e un frig de nu-ţi vine să dai un câine afară.*

Naratorul în opera lui Creangă

Trebuie să atragem atenţia de la început că naratorul din Povestea lui Harap-Alb are o înclinaţie ludică. Se joacă adeseori cu cititorul, ignorând regulile şi clasificările.

Astfel, la început se prezintă ca narator-auctorial, trăitor în alt timp decât cel al diegezei: "pe vremile acelea" drumurile erau cu primejdie, nu ca "în ziua de astăzi", pentru ca la sfârşit să sugereze că a fost invitat la ospăţ: "un păcat de povestariu fără bani în buzunariu". Această atitudine ludică se păstrează pe parcursul tuturor secvenţelor narative, când poţi avea impresia că se povesteşte la persoana a III-a, că naratorul este deci extradiegetic în raport cu istoria relatată şi heterodiegetic în raport cu actorii. În fragmentele de tranziţie între două secvenţe însă, naratorul e mult mai implicat. Se adresează direct ascultătorilor/naratarilor, îşi spune părerea despre cele întâmplate, sau se declară necreditabil deşi până atunci fusese creditabil:

"Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puţini suie, mulţi coboară, unul macină la moară. Ş-apoi acel unul are şi pâinea şi cuţitul şi taie de unde vre şi cât îi place, tu te uiţi şi n-ai ce-i face. Vorba ceea: "Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale". Aşe cu Harap-Alb şi cu ai săi; poate-or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu, dar acum, deodată, ei se tot duc înainte şi, mai la urmă, cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi."

Textul acesta evidenţiază mai bine decât altele talentul lui Creangă,

stilul insidios şi mai ales înclinaţia ludică.
Următoarele idei merită reliefate:

- stilul este sentenţios; naratorul bazat pe înţelepciunea populară dă sentinţe, nu admite alternativă atunci când caracterizează lumea;
- naratorul este aici necreditabil, se preface că nu ştie dacă eroul va izbuti; afirmă că actorii diegezei sunt supuşi hazardului, norocului, ignorând faptul că în basm – şi aceasta o ştie chiar şi un lector inocent – eroii izbutesc întotdeauna;
- surpriza cea mai mare o aduc cele două afirmaţii finale; naratorul se detaşează de diegeză (Ce-mi pasă mie?) şi se consideră responsabil numai cu discursul; evenimentele s-au întâmplat oricum fără el, de aceea consideră că singura lui obligaţie este să spună povestea, invitând pe naratari să-şi facă şi ei datoria lor ("şi vă rog să ascultaţi").

Comportamentul naratorului din Povestea lui Harap-Alb este interpretat de Vasile Lovinescu tot în cheie mitică: "În treacăt, atragem atenţia asupra expresiei "a depăna firul poveştii", care asimilează basmul cu o pânză a Penelopei, identică cu vălul Mayei, ceea ce face din povestaş un Mare Arhitect, cu atribute demiurgice." Pe de altă parte, dimensiunea realistă a acestui basm sesizată de G. Călinescu, aduce în discuţie condiţia precară a intelectualului din vremea lui Creangă, prin sintagma "un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu."

Penelopa = soţia lui Ulise. Promite peţitorilor care cred că regele nu se va mai întoarce, că va alege pe unul dintre ei când va termina de ţesut pânza, dar ceea ce lucra ziua destrăma noaptea. Acesta era un mod de a ţine situaţia sub control. La fel procedează naratorul de basm prin triplicare.

POVESTIREA

Accepțiile termenului → 1. specie literară
→ 2. modalitate de expunere, sinonim cu "narațiunea", formă esențială și arhetipală a epicului

Definiție:

Specie literară a genului epic popular și cult, în proză sau în versuri în care narațiunea construită prin amânarea deznodământului se concentrează în jurul unui singur eveniment în general insolit /neobișnuit, pentru a cărei autenticitate pledează doar discursul narativ realizat de un narator ale cărui scopuri sunt să mențină trează curiozitatea cititorului și să convingă de verosimilitate (să câștige credibilitate).

Forme de validare

- ca operă independentă :
  Lostrița de Vasile Voiculescu
- ca enclavă a unei alte opere
  povestirea Hameleonului din romanul alegoric **Istoria ieroglifică** de Dimitrie Cantemir
  povestirile "la scăldat", "furtul cireșelor" din **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă
- ca element component al unei suite pe baza căreia se întregește opera:
  Hanu Ancuței de Mihail Sadoveanu
  Decameronul de Boccacio
  1001 de Nopți

Tipuri:

- satirică : **Decameronul** de Boccacio
- filozofica: **Cercul mincinoșilor** de Jean Claude Carriere
- moralizatoare: povestirea Hameleonului din **Istoria ieroglifică** de D. Cantemir
- istorică: **Stejarul din Borzești** de E. Camilar
- erotică : povestirea despre Zamfira din **Istoria unui galbăn** de V. Alecsandri ; **Povestiri de dragoste** de M. Sadoveanu
- fantastică: **Iubire magică** de V. Voiculescu

Particularități:

- întindere în general redusă; în literatura engleză este încetățenit termenul de **short-story**, iar în cea germană **kurzgeschichte** definind povestirea la persoana I cu final deschis;
- subiectul este incitant şi prezentat ca adevărat;
- rema este în general specifică povestirii populare;
- propune viziunea subiectivă a unui narator;
- urmăreşte un singur plan narativ;
- acțiunea are prioritate în detrimentul individualizării personajelor;
- personajele beneficiază de obicei doar de nişte crochiuri (schițe de portret) insistându-se asupra trăirilor şi implicării emoționale;
- trăsătura stilistică dominantă este oralitatea, apărînd denotative care validează implicarea totală a povestitorului (el trăieşte ceea ce spune) menținând relația cu cititorul (supervizând comunicarea între instanțele narative);
- naratorul poate fi :
  - **extradiegetic** şi atunci se prevalează de nişte voci de culise, de nişte martori: → - anonimi "se spune că" - cunoscuți
  - **intradiegetic** → "i s-a întâmplat lui x" - corespunzând personajului implicat - martor
- domină limbajul popular

Mihail Sadoveanu, Hanu Ancutei (1928)

Elemente de metatextualitate

Conform G. Genette, Introducere în arhitext
metatextualitate = relația critică, opinii critice, comentarea textului

➢ **Hanu Ancuței** reprezintă "o capodoperă a idilicului jovial şi a subtilității barbare"

este "unică prin valoare [...] o lucrare cu un subiect nemaiîntâlnit în literatura română."

"Sadoveanu îmbracă această unicitate într-o subtilitate aparte, proprie lui, superioritatea de a percepe viața." – G. Călinescu, Istoria Literaturii Române

➢ **Hanu Ancuței** închide prima epocă a creației autorului şi deschide o alta. E capodopera de la răscruce. Întâlnim în ea următoarele elemente: lumea țărănească, natura, idilicul, legenda, oralitatea. Originalitatea lui Sadoveanu începe să fie cu această carte o sinteză de spirit popular şi de cultură mergând până la livresc "– N. Manolescu, Sadoveanu sau utopia cărții

➢ Meşter priceput e Sadoveanu când e vorba să învie o figură sau o situație printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparație. În primele sale epoci, scriitorul povesteşte din unghiul personajelor sale, le face pe acestea să vorbească. E o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult.

În Hanu Ancuței vorbirea nu e împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci este un mod al expresiei elaborat într-o veche cultură în care formele curteniei şi simțul nuanțelor este atât de dezvoltat încât împrumutându-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan mult deasupra realității.- T.Vianu, Arta prozatorilor români

TEMA → povestea însăşi – se porneşte de la ideea (existentă şi la M. Eliade s.a.) că povestea salvează omul de sub teroarea istoriei, de la moarte, transformându-l în personaj.

→ povestea – cea care susține arhitectura diegetică, deoarece se încearcă povestea perfectă care e amânată mereu şi care nu va fi atinsă.

→ povestirea – un "modus vivendi "(un mod de viaţă), "o necesitate psihologică, o delectare, o artă a petrecerii timpului." (Al. Săndulescu)

REMA → o suită de nouă nuclee narative autonome aşezate convergent, incadrate de o "ramă", discursul narativ generic, al naratorului principal.

→ tehnica uzitată – "povestea în poveste" sau "povestirea cu ramă" sau "roman a tiroir "sau "Rahmenerzalung" întâlnită şi în operele:

- Decameronul de Boccacio
- 1001 de nopţi
- Canterbury Tales de Chaucer
- Heptameronul de Margareta de Navara

I. ***Rama:*** "într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei…"

validează

- **naratorul**
  - → intradiegetic (este implicat în acţiunea prezentată)
  - → ascultător (în raport cu acţiunea este un simplu ascultător)
  - →homodiegetic (povesteşte la persoana I)
  - →exprimat (nu-şi declină identitatea, afirmă că el povesteşte)
  - → auctorial (cunoaşte tot ce prezintă acum, el "redactând" nişte poveşti pe care le-a auzit cândva)

- **naraţiunea** este
  - → homodiegetică: se realizează la persoana I
  - → ulterioară: relatarea este realizată cu mult timp după ce au fost ascultate poveştile

- prezenţa naratorului generic "ţine mai mult de compoziţie delimitând sau reluând într-o scriitură lirică motive intonate sau aşteptate." (I. Vlad)
- "naratorul este un ascultator pasionat şi atent care va repovesti cu mijloacele literaturii tot ce a auzit" (Paul Georgescu)
  - de aici caracterul auctorial:

"Aici comisul Ioniţă îşi coborî puţin glasul, dar Ancuţa cea tânără, cum făcuse odinioară cealaltă, împungând într-o parte capul, întinse urechea şi auzi…"

aserţiunea demonstrează nu numai că naratorul generic cunoaşte conţinutul poveştilor şi reacţia ascultătorilor mai vechi sau mai noi, ci că ar aparţine hanului dintotdeauna

- naratorul generic spune povestea acestor poveşti

• "naratorul are ca delegat un persaonaj – narator ce rămâne mereu în urmă foarte discret, care prezintă totul din punctul lui de vedere" (N. Manolescu)

- delegaţii naratorului sunt cei nouă naratori secunzi.

• naratorul se adresează naratarului pentru a menţine legătura cu el, apelează astfel la tipul de discurs auctorial comunicativ:

"Trebuie să ştiţi dumneavoastră că hanul acela al Ancuţei nu era han, era cetate."

• naratorul apelează la nişte autorităţi în materie, ajutându-se de colpotori "spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri" pentru a conferi mai multă veridicitate spuselor sale.

• naratorul dă mereu indicaţii privind cadrul de sefăşurare al povestirilor, menţinând astfel impresia de ritual. Discursul narativ auctorial interferează astfel mereu relatarea naratorului secund, încadrând-o. Astfel discursul naratorului generic poate viza:

❑ **atmosfera din afara hanului:**

"Soarele bătea pieziş în Hanul Ancuţei" (Fântâna dintre plopi)

"prin negura serii s-auziră strigăte şi zarvă pe drumul Suceavei." (Negustor lipscan)

❑ **introducerea în scenă a unui nou povestitor:**

"Călăreţul pe cal pag parcă venea spre noi de demult, de pe depărtate tărâmuri." (Fântâna dintre plopi)

"Stătea stâlp acolo [...] un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte" (Iapa lui Vodă)

❑ **modul în care este întreţinută atmosfera benefică povestirii în interiorul hanului :**

"La vorba asta s-a oprit la el Ancuţa cu cofăielul" (Haralambie)

"Târziu, la înserat, s-a aprins iar focul" (Fântâna dintre plopi)

"Primi apoi de la Ancuţa un pui fript în telegar de lut şi pită proaspătă (Negustor lipscan)

❑ **elemente de portret ale naratorului secund** (al celui care relatează la rândul lui o întâmplare petrecută demult)

"Era un om înalt, cu faţa uscată şi adânc brăzdată..." (Iapa lui Vodă)

"Bătrânul e orb..." (Orb sărac)

❑ **modul de a povesti al naratorului secund.** Sunt prezente astfel în toate cele nouă nuclee narative indicaţiile scenice ale naratorului generic:

"punându-şi deoparte uimirea, jupân Damian Cristişor închină ulcica şi se arăta vesel şi prietenos către noi toţi." (Negustor lipscan)

"Cimpoierul umflă mai tare foiul, apoi, călcând cu degete repezi pe găurile surlei, chemă un viers de mâhnire din depărtarea anilor de demult." (Orb sărac)

"Zâmbea încremenit, privindu-ne ca prin sită şi legănându-se uşor." (Istorisirea Zahariei Fântânarul)

❑ **atitudinea ascultătorilor faţă de cele povestite, integrând de cele mai multe ori şi pe cea personală:**

"noi toţi cei de faţă, gospodari şi cărăuşi din Ţara de sus, ne aşezam în juru-l pe butuci şi pe proţapurile carelor cu barbele înălţate şi cu ochii rotunzi." (Iapa lui Vodă)

"răzăşul s-a arătat mirat de povestirea monahului şi-a tăcut cu uimire o vreme" (Haralambie)

"încă înainte de a-şi fi sfârşit orbul istorisirea, liţa Salomia începuse a nu mai avea astâmpăr" (Istorisirea Zahariei Fântânarul)

Rama (discursul naratorului generic) incadrează nouă povestiri:

Rama

"Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanu Ancuţei"... naratorul generic auctorial este ascultator în raport cu poveştile auzite

- **Iapa lui Vodă**
narator = comisul Ioniţă
- **Haralambie**
narator = călugărul Gherman
- **Balaurul**
narator = moş Leonte Zodierul
- **Fântâna dintre plopi**
narator = căpitan de mazili Neculai Isac
- **Cealaltă Ancuţă**
narator = meşterul Ienache Coropcarul
- **Judeţ al sărmanilor**
narator = căpitanul Costandin Moţoc
- **Negustor lipscan**
narator = jupânul Damian Cristişor
- **Orb sărac**
narator = orbul Costandin
- **Istorisirea Zahariei Fântânarul**
narator = Zaharia Fântânarul

Rama

"Şi comisul Ioniţă [...] a uitat cu desăvârşire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit."

- **sunt simpli eroi** în raport cu lumea narată de naratorul generic principal; în discursul auctorial al acestuia sunt înzestrate cu funcţia de acţiune
  - comisul Ioniţă
  - călugărul Gherman
  - moş Leonte Zodierul
  - căpitanul de mazili Neculai Isac
  - meşterul Ienache coropcarul
  - ciobanul Costandin Moţoc
  - jupânul Damian Cristişor

  ei devin **naratori secunzi, instanţe narative secundare** prin funcţia

- orbul Costandin
- Zaharia Fântânarul

de reprezentare (de a povesti)

II. *trăsături generale ale povestirilor şi ale naratorilor secunzi*

- temele : - socială (omul e silit să-şi facă singur dreptate)
- iubirea

- sentimentele care animă povestitorii: *nostalgia pentru vremurile de altădată, sentimentul trecutului, poezia grandioasă a naturii (sentimentul naturii), înclinarea spre tragic, misterios sau fantastic, sentimentul vremelniciei lucrurilor omeneşti.*
- motivul central al povestirilor = nucleul germinativ = *"întâmplarea de demult, situată într-un trecut pe care curgerea vremii l-a idealizat, prefăcându-l în izvor de nostalgii şi de priviri melancolice."* (*Al. Săndulescu*)
- orice povestire are un narator care e de cele mai multe ori şi erou al întâmplării narate.
- există o voluptate a ascultării, o bucurie de a primi de la alții.
- atitudinea ascultătorilor şi a povestitorilor este una reverențioasă, de aici oralitatea de tip protocolar, ceremonios, popular, arhaic.
- "primitivitatea frustă, naivă sau aspră a fondului popular apare transfigurată prin magia unui profund lirism interior şi resursele unei arte desăvârşite." (Octav Botez)
- există un ritual al povestirii într-un cadru dat, accentul cade pe puterea de fabulație care e mai mare decât memoria." (N.Manolescu)
- ceremonialul oficiat cu solemnitate "vizează un mod de comunicare ce ține loc de club, miting", ascultătorii punându-se astfel la curent cu întâmplări neştiute.

Exemplu: - A fost [...] unul Haralambie .....
- Cine-a fost, cum a fost şi ce-a făcut ?- întrebă cu atâtare comisul Ioniță. Eu nici n-am auzit de el."

- toate povestirile întrețin iluzia vechimii şi a continuității.
- elementul care favorizează spunerea poveştilor este vinul, un semn de belşug, de noroc (alături de puii fripți în tiglă)
- toți eroii adunați la han coboară din timpuri parcă imemorabile şi nu-şi găsesc bucurie decât în evocarea lor.
- destăinuindu-se, "povestitorii află alinare, dobândesc sentimentul specific sadovenian al solidarității cu semenii; spusa lor e grea de lirism ca a doinei sau ca a baladei." (Al. Săndulescu)
- toți eroii trăiesc în retrospectivă, existând mai mult prin ceea ce istorisesc, decât prin acțiuni efective, dominantă fiind funcția de reprezentare şi nu cea de acțiune.

- "adunarea este un adevărat divan: un răzeş, un călugăr, un zodier, un boiernaş (căpitan de mazili), un negustor ambulant (coropcar), un cioban, un cerşetor orb, un fântânar, toți cu experiențe diverse." (G. Gană)
- sunt alese astfel de individualități pornindu-se de la ideea că oamenii care nu au trecut prin civilizație sunt mai aproape de sensurile profunde ale existenței.
- "comunicând celorlalți întâmplarea centrală a vieții lui, fiecare oferă celorlalți esențialul experienței lui. Astfel este asigurată cea dintâi condiție a povestirii sadoveniene de maturitate: de a fi instructivă într-un înțeles moral larg şi exemplară. Cealaltă condiție este să fie spusă frumos." (G.Gană)
- "personajele lui Sadoveanu au în sânge patima istorisirii, a spovedaniei. Condiția lor este mărturisirea într-un limbaj magic, de o melancolie intraductibilă. Voluptatea rostirii este una din voluptățile rare ale vieții." (Z. Sângeorzan)
- unii dintre povestitori: comisul Ioniță, moş Leonte zodierul, Zaharia Fântânarul, Ancuța, aparțin hanului pentru totdeauna.
- fiecare dintre cele nouă nuclee narative sunt independente diegetic, trăsătura indusă fiind **holomorfismul**

Holomorfism – calitate a unei opere de a-şi păstra, desfăcută în fragmente, coerența şi capacitatea de a exprima.

- fiecare povestire stimulează o alta

- în toate cele nouă povestiri → narațiunea este ulterioară adică sunt povestite întâmplări petrecute cu mult timp înainte; toate sunt retrospective.
  → prin formele verbale ale trecutului se creează iluzia prezentului
  → se îmbină discursul comunicativ cu cel explicativ, evaluativ şi modal.

- toate întâmplările povestite se raportează la acelaşi loc, adică la han.

- **hanul** → *<u>suprapersonal</u>*, fiind o realitate simbolică la care se raportează nu numai eroii ci şi întâmplările; povestitorii se referă la han ca la un loc care este nu numai al poveştilor, ci şi al întâmplărilor povestite;
  → *<u>personal</u>* al povestirii de cadru
  → "produce o stare feerică, idilică, încântătoare pentru drumeții care se simt bine şi sunt într-o permanentă veselie." (G.Călinescu)
  → are capacitatea suspendării prin poveste, timp

de o noapte, a timpului real, obiectiv.
→ "loc de întâlnire întru poveste şi întru nemoarte" (N.Manolescu), viaţa oamenilor ieşind aici din făgaşul firesc transfigurat de magia povestirii.
→ are proprietatea conservării timpului, coincidenţa locului favorizând coincidenţa timpului
→ "spaţiu simbolic rezumând şi permanetizând o lume" (G.Gană)
→ "spaţiu al convertirii întâmplătorului în semnificativ, a efemerului în permanent, însumând timpul, dar nesupus timpului."
→ "intrarea în han are sensul pătrunderii într-un spaţiu şi într-un timp fabulos, al povestirii, al naşterii ei continue. Tot fabulos ca şi timpul apare şi spaţiul. Autorul exprimă foarte limpede dubla natură reală şi mitică a hanului. Porţile hanului noaptea se trag şi se închid definind un spaţiu întors asupra lui însuşi ca un tărâm al imaginaţiei." (N.Manolescu)
→ topos specific sadovenian alături de moară, crâşmă, prilejuind întâlnirea celor care deapănă amintiri, povestiri
→ scenă pe care se perindă oameni şi fapte din universul Moldovei
→ o proiecţie în miniatură a Moldovei, dar a aceleia neatinsă de înnoirile civilizatoare, ci a valorilor sale spirituale, mai puţin a spaţiului geografic. Spaţiul este conservator, scos din timp, dar stabil prin valorile sale perene.

- **focul**

→ un alt element liant, el realizând legătura cu strămoşii, având şi rol de reflector şi de a pune în evidenţă povestitorul:
"focurile luminau zidurile de piatră"
"focul aţipit în blăniţa-i de spuză"
"se răsuciră flăcări şi ne văzurăm iarăşi "
"s-a arătat în lumina focului păşind legănat"
"lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă"

- **timpul**

"Ceea ce izbeşte este încremenirea în timp. Sadoveanu anulează cu fineţe senzaţia de temporalitate identificând subtil trecutul cu

prezentul. Tot ce trece de pragul hanului intră în timp şi încremeneşte. Timpul în care se povesteşte ce s-a-ntâmplat şi timpul în care s-a-ntâmplat ce se povesteşte se scurge necontenit unul în altul ca nisipul în ceştile clepsidrei." (N.Manolescu)

- în ramă (ca în orice pasaj narativ) există:

→ **un timp al diegezei**, al acţiunii adică al ascultării şi respectiv al spunerii poveştilor, localizat istoric datorită indiciilor naratorului în ajunul războiului din 1877-1878; timpul istoric este convertit aici într-un timp al basmului "într-o toamnă aurie."

→ **un timp al povestirii** numit de N.Manolescu "un timp al autorului" care este ulterior diegezei: naratorul redactează ceea ce a auzit cândva la hanul Ancuţei; acesta se confundă cu timpul lectorului

Timpul incert din ramă stimulează evocarea de cântec bătrânesc, ritmul acestuia şi atmosfera indispensabilă pentru alunecarea în amintiri, nota de vag temporal este întreţinută de narator din motive de ordin artistic.

- în cele nouă nuclee narative se validează din nou:

- *un timp al diegezei, al întâmplărilor (timpul în care s-a-ntâmplat ce se povesteşte*) şi care este relativ comun: începutul secolului al XIX-lea- petrecându-se pe vremea domnitorilor Callimache, Ipsilanti, Mihail Sturza – timpul acesta este şi el convertit într-un timp al basmului, al lui "a fost odată", este dezistorizat devenind "vremea veche", "vremea aceea", "vreme adâncă", "neagra fântână a trecutului", "pe atuncea", "alt timp", "acele vremi", "într-acea vreme", "depărtarea anilor de demult".

- *un timp al povestirii* care este întotdeauna ulterior celui al diegezei (fiecare narator secund povesteşte o întâmplare la care a participat sau a fost martor cândva)

- aparent se intersectează timpul povestirii de către naratorii secunzi cu timpul povestirii şi ascultării poveştilor de către naratorul generic, ceea ce duce la ideea unui timp de excepţie, apărând o forţare a limitei timpului, acesta fiind "mitic, ieşindu-se din convenţionalitate" (N.Manolescu).

- depăşind trecutul şi prezentul, prezentul fiind "topit în trecut", se conturează astfel un timp care a păstrat nealterată esenţa valorilor morale, un timp permanent, impresia de iterativ dată de verbele la imperfect potenţând această senzaţie creată.

- evadarea în trecut prin poveste este mereu întreruptă (între fiecare din cele nouă povestiri) pentru a se păstra legătura cu prezentul "glasul lui ne-a deşteptat la viaţa acelui ceas."

- Singurul semn marcant al prezentului = "ulcelele noi cu vin vechi"

III. ***trăsături particulare ale povestirilor***

1. Iapa lui Vodă

- novestitor → comisul Ioniță de la Drăgăneşti
- narator → autodiegetic = lui i s-a-ntâmplat ceea ce povesteşte
- tipar narativ
  - auctorial (eu -narant) – ştie tot, cunoaşte deznodământul,
    face aprecieri referitoare la reacțiile avute de el atunci.
  - actorial (eu -narat)- în anumite secvențe narative ascunde ceea ce ştie în momentul povestirii întâmplării, prezentând totul doar din punctul de vedere al eroului care era, pentru a pregăti elementul surpriză: ascunde ascultătorilor faptul că boierul căruia I se destăinuie la o oală de vin roşu este de fapt domnitorul Mihai Vodă Sturza, lucru care este dezvăluit în finalul povestirii.
- narațiunea → hemodiegetică – la persoana I
- focalizare zero ; (în tiparul auctorial) focalizare internă (în tiparul actorial)

2. Haralambie

- povestitor → călugărul Gherman născut în Bozieni
- narator
  - autodigetic pentru aspectele privitoare la viața lui: "iar locul naşterii mele [...] am crescut [...] m-am oprit [...] etc"
  - heterodiegetic (neimplicat în acțiune) pentru povestirea propriu-zisă (a istoriei lui Haralambie)

  - tipar narativ al povestirii propriu-zise = cel auctorial:
"A fost în vremea veche unul Haralambie"
  - naratorul îşi intersectează propria povestire prin abateri homodiegetice ale unui personaj martor:
"Şi-n ziua a opta [...] a bătut cineva în geamul casei noastre..."

"Maică-mea m-a luat de mână şi-am fost şi noi îndată afară pe prispă."

- este de fapt un joc al naratorului secund, care alternează cele două persoane gramaticale, probabil pentru a ascunde ascultătorilor relația sa cu eroul povestirii, sau pentru a lăsa pe acesta să descopere (pentru a avea satisfacția acestei descoperiri) că el este fiul lui Haralambie.

- narațiunea → - homodiegetică –la persoana I pentru secvențele autobiografice
  - heterodiegetică – la persoana a-III-a pentru istoria lui Haralambie
- focalizare zero

3. Balaurul

- povestitor → moş Leonte Zodierul, fiul lui Ifrim Zodierul din Tupilați
- narator → homodiegetic martor: "Când am văzut întâi balaurul … eram aşa, flăcău trecut de 20 de ani…"
- tipar narativ auctorial : "Trăia la noi la Tupilați, pe vremea aceea, un boier mare şi fudul: îl chema Năstasă Bolomir."
- narațiune homodiegetică – dominant – la persoana I
- focalizare zero
  - ineditul acestei povestiri rezidă în elementul fantastic întreținut de incertitudinea privind balaurul "şi efectele irumperii acestuia ca un element salvator în miezul unei întâmplări altfel tragice.

4. Fântâna dontre plopi

"Evocarea iubirii tragice se amestecă cu regretul nostalgic pentru lucrurile care au fost şi nu mai pot fi." (Octav Botez)

- povestitor → căpitanul de mazili Neculai Isac de la Bălăbăneşti din ținutul Tutovei
- narator→ autodiegetic – lui i s-a-ntâmplat ceea ce povesteşte
- tipar narativ→ actorial – prezintă ceea ce a trăit ca erou când era tânăr
- narațiune homodiegetică→la persoana I
- focalizare zero
  - povestirea se validează ca "element de hipertextualitate" – G.Genette în raport cu "hipotextul" – Legenda XX din O samă de cuvinte de I.Neculce

hipotext = text sursă, element de inspirație pentru o altă operă
hipertext = textul nou obținut, textul derivat
G.Genette, Introducere în arhitext

5. Cealaltă Ancuță

- povestitor→ meşterul Ienache Coropcarul
- narator→ homodiegetic martor (povesteşte o întâmplare la care a fost martor)
- tipar narativ actorial→ prezintă întâmplările la care a fost martor doar din punctul de vedere al eroului – martor, el neavând cunoştință de multe elemente subsidiare întâmplării (nu cunoaşte amănuntele – exemplu: ce a vorbit Toderiță Cătană cu Ancuța…)
- narațiune { - homodiegetică / - heterodiegetică
  este prezentă alternarea persoanei I cu persoana a II-a a verbelor, fiind iarăşi un joc al naratorului secund
- focalizare internă fixă
  - ❖ ineditul povestirii constă în artificiul uzitat de naratorul secund pentru a-şi face mai interesantă relatarea: povestitorul Ienache coropcarul adoptă intenționat o atitudine dezaprobatoare pentru curajul lui Toderiță Catană, ceea ce impune ascultătorilor reversul şi lauda faptelor acestuia
  - ❖ povestea se validează ca "hipertext" în raport cu "hipotextul" – aceeaşi Legenda XX a lui Ion Neculce

6. Județ al sărmanilor

- povestitor → ciobanul Constandiu Moțoc
- narator → colportor "mi-am adus aminte de-un prieten, carele mi-a spus […] să nu spun la nimeni ce i s-a întâmplat lui într-o vreme pe locurile acestea. Mi-a povestit câte a pătimit."
- tip narativ auctorial → naratorul cunoaşte toate dedesubturile istoriei aceluia care îi este "ca un frate"
- narațiune heterodiegetică → persoana III-a
- focalizare zero
  - ❖ ineditul povestirii constă în aceea că statutul de colportor şi-l asumă cu bună ştiință naratorului pentru a-şi declina în fața ascultătorilor identitatea cu eroul întâmplării povestite. Trăirea intensă a celor relatate, înverşunarea pentru soarta aprigă a gărgatului năpăstuit de boierul Răducan Chioru, anumite abateri

aparente de la "obiectivitate", amănuntele pe care nu le putea afla într-o simplă destăinuire dovedesc acest lucru.

7. Negustor lipscan

- povestitor → jupânul Damian Cristişor venit cu marfă de la Lipsca
- narator → autodiegetic – el este cel care a călătorit şi văzut tot ceea ce povesteşte
- tipar narativ auctorial
- narațiune homodiegetică → la persoana I
  - ineditul acestei povestiri constă în caracterul interactiv al acesteia: jupânul Damian Cristişor le povesteşte celor adunați la han despre ciudățeniile văzute în "țara nemțească": trenul, blocurile, elementele de indument şi accesorii (pălării, ceasornice), de gastronomie (carne fiartă, bere) şi alte aspecte ale vieții, iar aceştia îşi manifestă dezaprobarea pentru aceste semne de civilizație în contradicție cu viața şi concepțiile lor
  - note de umor rezidă în definirea acestor semne de progres:
    trenul = "un fel de căsuțe pe roate"
    blocul = "case una peste alta"
    berea = "un fel de leşie amară"

8. Orb sărac

- povestitor → orbul Costandin călăuzit la drumul său spre Iaşi de lița Salomia
- narator { - autodiegetic pentru povestirea autobiografică
  - colportor pentru povestirea întâmplărilor cu Duca-Vodă: "am auzit poveste adevărată de la un bunic al maicii mele"
- tipar narativ auctorial
- narațiune { - homodiegetică pentru povestirea vieții sale
  - heterodiegetică pentru întâmplarea al cărui erou este Duca Vodă
  - ineditul povestirii constă în proiecția lirică conferită de faptul că orbul îşi prefațează relatarea prin cântecul Mioriței, "viers de mâhnire din depărtarea anilor de demult", ce reuşeşte să impresioneze şi să trezească lacrimile ascultătorilor. Naratorul generic însuşi mărturisind "o simțeam în mine ca o bătaie de inimă a oamenilor care au fost", "am lepădat lacrimi..."
  - povestirea conține un element de hipertextualitate (anecdota cu Duca-Vodă) în raport cu "hipotextul", Letopisețul Țării Moldovei de Ion Neculce: "Iar femeia gazda i-au răspuns că < n-avem lapte

să-ți dăm, c-au mâncat Duca – vodă vacili din țară, de-l va mânca viermii iadului cei neadormiți>. Că nu știe femeia acie că este singur Duca-vodă."

9. Istorisirea Zahariei Fântânarul

- povestitor → Zaharia Fântânarul şi liţa Salomia
- narator Salomia) { → <u>heterodiegetic</u> (pentru secvențele povestite de liţa
  → <u>autodiegetic</u> (pentru secvemnțele povestite de Zaharia Fântânarul)
- tipar narativ auctorial→în ambele cazuri
- narațiune { → <u>heterodiegetică</u> –persoana a III-a (la narator heterodiegetic)
  → <u>homodiegetică</u> - persoana I (la narator autodiegetic)
- focalizare zero
  - ❖ ineditul povestirii constă în faptul că incitarea ascultătorilor şi întreținerea atenței lor este realizată de îndărătnicia Zahariei Fântânarul de a da amănunte privitoare la întâmplarea de pe vremea lui Vodă Calimah, amănunte pe care le oferă liţa Salomia, acesta încuviințând sau întregind alteori afirmațiile.
  - ❖ Şi această povestire are ca punct de plecare <u>Legenda XX</u> din <u>O</u> <u>samă</u> <u>de</u> <u>cuvinte</u> de Ion Neculce, validându-se în raport cu "hipotextul" ca un "hipertext".

IV. ***Finalul***, prin elementele de fantastic conținute în ramă întreține atmosfera de incertitudine, de timp mitic

"demonul trecu în pustietatea apelor şi căderilor căci nu l-am mai simțit ...."

NUVELA

etimologie: din fr. **nouvelle, it. novella**
termen uzitat prima data în secolul al XII – lea în Decameronul lui Boccacio

Definiţie :

Specie literară a genului epic în proză, având o construcţie riguroasă, cu o acţiune mai dezvoltată ca a schiţei şi a povestirii, pusă pe seama mai multor personaje, ale căror caractere se desprind din conflicte puternice şi printr-o intrigă complexă.

Particularităţi:

- întindere variabilă (între povestire şi roman)
- subiecte şi construcţie clar determinate
- timp şi spaţiu variabile dar bine delimitate
- narator preponderent extradiegetic, impersonal, omniscient, neimplicat, obiectiv
- personaje
  - numeroase reprezentând caractere deja formate
  - evidenţiate prin stari conflictuale
  - principale cu posibilităţi de evoluţie
- conflicte numeroase şi puternice
- titlu
  - ca valoare anticipativă
  - punctând numele unui personaj sau topos

Tipologie:

- din punctul de vedere al ideologiei estetice
  - clasică:
    Alexandru Lapușneanul, C. Negruzzi
  - romantică:
    Alexandru Lapușneanul, C. Negruzzi
    O alergare de cai, C. Negruzzi
    Buchetiera de la Florența, Vasile Alecsandri
  - realistă:
    Alexandru Lapușneanul, C. Negruzzi
    Moara cu noroc, I. Slavici
  - naturalistă:
    Culcușul, L. Rebreanu
  - avangardistă:

- din punctul de vedere al proiecției personajului
  - cu personajul în prim plan (de caracter):
    Domnul Vucea, Hagi Tudose de B. St. Delavrancea
    În vreme de război de I.L. Caragiale
  - cu acțiunea în prim plan

- din punct de vedere tematic și conflictual
  - istorică :
    Alexandru Lapușneanul de C. Negruzzi
    Doamna Chiajna de Al. Odobescu
  - socială :
    Nenorocirile unui slujnicar de N. Filimon
    Lângă apa Vodislavei de G. Galaction
  - psihologică:
    Pădureanca, Moara cu noroc de I. Slavici

În vreme de război, O făclie de Paște de I. L. Caragiale
Catastrofa, Itic Strul, dezertor de L.Rebreanu
La Grandiflora, Vedenia de Gib Mihăescu

- din punctul de vedere al abordării raportului realitate ficțiune
  - fantastică: **Sărmanul Dionis** de M. Eminescu (filozofică, I.L. Caragiale, mitică **Pescarul Amin, Ultimul Berevoi** de V.Voiculescu, **La tigănci** de M. Eliade)
  - realistă : **Moara cu noroc** de I. Slavici

Costache Negruzzi
– Perioada paşoptistă –
Romantismul românesc

Opera – PĂCATELE TINEREȚILOR - contratitlu -

Contratitlu – titlu general al unei serii de mai multe volume fiecare apărut cu titlu separat

- Amintiri din junețe (nuvele romantice)
- Fragmente istorice (nuvele istorice)
- Neghina şi Pălămida (poezii)
- Negru pe alb (scrisori şi schițe epistolare)

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

I- Surse de inspirație; II – Tema; III – Rema; IV – Tipologia nuvelei; V- Personajele;

Nuvela **ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL** apare în primul număr al DACIEI LITERARE – 30.01.1840.

I – Surse de inspirație

Letopisețul Țării Moldovei de Grigore Ureche

– capitolele afectate domniei lui Alexandru Lăpuşneanu (ultimii cinci ani din cea de-a doua domnie 1564-1569).

- figura domnitorului este literaturizată;
- respectă în general adevărul istoric comițând însă unele inadvertențe/ greşeli, incongruențe, incompatibilități istorice voluntare.
- uneori preia anumite replici, expresii folosite de cronicar aproape întocmai: exemplu – „De nu mă vor, eu îi voiu pre ei, şi de nu mă iubăscu ei îi iubăscu pre dânşii, şi tot voiu merge, ori cu voie, ori fără voie."

Letopisețul Țării Moldovei de Miron Costin

- scena linşării lui Batişte Veveli – domnia lui Alexandru Iliaş: „Dacă au agiunsu în şesul Bahluiului ... locul era tot plin de oameni... Striga <Dă-ne, doamne pre greci!> Unii hăicăia, alții suduia şi jecuia. Şi acolo au strigat să le dea pre Batiste, care era tot aproape de Alexandru – Vodă. Şi numai ce i-au dzis să se depărteadză de la dânsul... Şi aşea l-au apucat şi l-au dat pre mâna țăranilor... Nespusă vrăjmăşia prostimei! Şi aşea fără de nice o milă, de viu, cu topoară l-au făcut fărâme ... „

II – Tema istorică – evocarea unei perioade din istoria Moldovei, reactualizarea ultimilor cinci ani de domnie ai lui Alexandru Lăpuşneanul (1564 – 1569).

Rema – modul în care e alcătuită opera, formula specifică

III - Rema

Structură

➢ nuvela este dispusă în patru capitole, fiecare având câte un moto semnificativ care concentrează conflictul dominant, tehnica fiind cea a punerii în adâncime (MISE EN ABÎME).

I. **„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu.”** – preluarea puterii de către domnitor şi actele punitive/pedepsitoare împotriva boierilor trădători.

II. **„Ai să dai sama, Doamnă!”** – datorită amenințării unei <jupânese cu cinci copii>, aceasta avertizând-o că va fi considerată complice a soțului ei la crimele înfăptuite, doamna Ruxanda are curajul să-l înfrunte pe soțul ei rugându-l să înceteze represaliile împotriva boierilor.

III. **„Capul lui Moțoc vrem!”** – după uciderea celor patruzeci şi şapte de boieri, mulțimea cere „capul”lui Moțoc, prilej pentru domnitor de a scăpa de un boier trădător, fără a-şi mânji sabia în sângele lui aşa cum îi promisese.

IV. **„De mă voi scula pre mulți am să popesc şi eu!”** – în iminența morții, după patru ani de la **leacul de frică** oferit doamnei Ruxanda se limitează doar la a estropia/schilodi pe boieri şi, bolnav, se călugăreşte în speranța că se va face bine. Într-un moment de luciditate, amenință cu moartea pe toți cei care-i consideră vinovați de acest complot, de a-l fi îndepărtat de la domnie uitând că a devenit călugărul Paisie prin propria lui voință.

➢ tipul de combinație al secvențelor narative este cel de ***înlănțuire - adițiune***

➢ fiecare capitol reprezintă un moment al subiectului:

I. expoziționea

II. intriga – desfăşurarea acțiunii interferează cu celelalte momente, limitele dintre ele fiind foarte labile.

III. punctul culminant

IV. deznodământul

➢ viziunea este auctorială, naratorul este omniscient (ştie totul şi nu corespunde nici unui personaj)

<u>Viziune auctorială</u> – autorul de pe copertă corespunde naratorului şi naratorul nu corespunde personajului.

IV-Tipologia nuvelei

Nuvela istorică – naratorul se inspiră din cronicile Moldovei respectând în mare parte adevărul istoric, comițând în mod voluntar unele inadvertențe printre care:

1. Moțoc a murit decapitat imediat ce s-a înscăunat Alexandru Lăpuşneanul. Naratorul îi conferă o resurecție/înviere fizică pentru a-l ucide moral dar şi fizic, pentru a-i atribui un **exitus**/moarte, sfârşit pe măsura lipsei lui de caracter. Pentru scena linşării se inspiră din Letopisețul Tării Moldovei de Miron Costin de unde va prelua psihologia gloatei şi personajul colectiv amplificate de Liviu Rebreanu în Răscoala. Prin acest personaj naratorul are prilejul de a realiza anumite antiteze.

2. Stroici şi Spancioc nu trăiau nici ei. Îi aduce în Moldova pentru a construi alte antiteze.

Nuvela clasică – prin:

1.- simetria nuvelei;

2.- echilibrul tablourilor, acestea fiind în număr de patru; signaletica/semnificația acestui număr fiind în acord cu ideologia curentului clasicist: semnificațiile simbolice ale numărului „patru"sunt legate de ale pătratului şi ale crucii sugerând solidul, sensibilul, terestrul, totalitatea, universalitatea, forța, matricea originară… (după Dicționar de simboluri de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant).

3.- valoare, fiind singura nuvelă istorică, neegalată nici până azi, „care ar fi putut sta alături de Hamlet dacă ar fi avut prestigiul unei limbi internaționale „(George Călinescu);

4. -prin concizie (20 de pagini);

5. -procedeul clasic al „epitetului general „(Tudor Vianu): „toată pompa domnească", „sfânta slujbă";

6. - **„elementele de paratextualitate „**(Gerard Genette) – motourile;

7.- personajele care aparțin de regulă aristocrației;

8. -sentimentele nobile cu care sunt înzestrate anumite personaje;

9. -valorile morale;

10.- limbajul elevat;

Nuvela romantică

Nuvela Romantică – prin:

1- ***personajul excepțional*** situat în conjuncturi/situații, circumstanțe excepționale, ilustrând un destin de excepție: venit în Moldova pentru a-şi ocupa tronul pentru a doua oară, cu ajutor turcesc „întovărăşit de şepte mii spahii şi de vro trei mii oaste strânsură", în ciuda avertismentului boierilor Stroici, Moțoc, Spancioc, Veveriță: „țara nici te vrea, nici te iubeşte", Alexandru Lăpuşneanul dă dovadă de o voință inflexibilă în a concentra puterea în mâinile sale ("Daca voi nu mă vreți, eu vă vreu… şi dacă voi nu mă iubiți eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră… Nu mă vrea țara ? Nu mă vreți voi, cum înțăleg ? „) şi, o dată domn, începe represaliile împotriva boierilor ("… îi omora din când în când. La cea mai mică greşeală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curții, cu o țidulă vestitoare greşalei sale, adevărate sau plăsmuite şi el nu apuca să putrezească, când un alt cap îi lua locul"), acte punitive/ pedepsitoare culminând cu uciderea celor 47 de boieri şi oferirea lui Moțoc poporului spre a fi linşat. După promisiunea făcută doamnei Ruxanda, patru ani se limitează doar la a-i estropia /schilodi, maltrata pe boieri ("pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri. Scotea ochi, tăia mâini, ciuntea şi seca pe care avea prepus…"), şi bolnav, retras la cetatea Hotinului hotărăşte să se călugărească devenind fratele Paisie în speranța că se va însănătoşi ("Chemând pe mitropolitul Teofan, pre episcopi şi pe boieri şi spunându-le că se simte sosit la sfârşitul vieții, îşi ceru iertare de la toți, umilindu-se; pe urmă rugă să le fie mila de fiul sau Bogdan, pre care îl lasă moştean scaunului…" …"mitropolitul şi episcopii, crezând că se sfârşeşte, îl călugăriră, puindu-i numele Paisie, după numele Petru, ce avea pân-a nu fi domn „). Într-un moment de luciditate decide să-i omoare pe toți cei care-i considera vinovați de „popia" lui şi implicit de la îndepărtarea de la scaunul Moldovei (mitropolitul Teofan, doamna Ruxanda, fiul său Bogdan). Doamna Ruxanda, la intervenția lui Spancioc şi Stroici ("Moară tatăl ca să scape fiul") şi cu încuviințarea indirectă a precuviosului Teofan îl otrăveşte.

Prin prezentarea evolutivă a acestui personaj, prin statutarea lui ca element pivot al diegezei / tramei, acțiunii se afirmă în nuvelă una dintre formele de ficțiune în proză analizate de Northrop Frye în Anatomia criticii şi anume „romanul".

Romanul = forma de ficțiune în proză care presupune prezentarea evolutivă a unui personaj, surprinderea manifestărilor umane în societate.

2 – *seria de opoziții*/antiteze, contraste intre:

* dorința voievodului de a centraliza puterea în mâinile sale şi dorința boierilor de a o fărâmița pentru a duce țara la anarhie, situație în care ei ar conduce, iar domnitorul ales ar fi o simplă marionetă.
* cruzimea lui Alexandru Lăpuşneanul şi blândețea doamnei Ruxanda.
* oportunismul lui Moțoc şi consecvența boierilor Stroici şi Spancioc.
* interesele meschine în raport cu momentul ale lui Moțoc şi patriotismul lui Stroici şi Spancioc
* lipsa de caracter a lui Moțoc şi personalitatea accentuată a lui Lăpuşneanu.
* la nivelul personajului central se afirmă o antiteză internă, fiind clădit pe o serie întreagă de contraste.

Afirmarea acestor antiteze validează o altă formă de ficțiune în proza enunțată de Northrop Frye în <u>Anatomia criticii</u> şi anume anatomia – analiza relațiilor inter-umane.

Extensie Northrop Frye – <u>Anatomia criticii</u>
Există patru forme de ficțiune în poză:
- **anatomia** = analiza exhaustivă a relațiilor interumane; formă extrovertă şi intelectualizată;
- **romanul** = urmăreşte natura umană şi manifestările acesteia în societate; formă extrovertă dar personală
- **confesiunea** = formă introvertă şi intelectualizată
- **romanțul** = formă introvertă şi personală cu un accent subiectiv pronunțat

3 – *spectaculosul nuvelei* care rezidă /constă în:

A) **zicerile memorabile**: motourile (sau elementele de paratextualitate „conform Gerard Genette – Introducere în arhitext)

Elementele de paratextualitate vizează: contratitlul, titlul, subtitlul, notele, subsolurile, motourile

I. *Dacă voi nu mă vreți eu vă vreu...*

II. *Ai să dai sama, doamnă*!

III. *Capul lui Moțoc vrem*!

IV. *De mă voi scula pre mulți am să popesc și eu*. sau

„Voi mulgeți laptele țării, dar au venit vremea să vă mulg şi eu pre voi...”

„Proşti dar mulți...” „Mai degrabă îşi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt”... „învață a muri, tu care ştiai numai a omorî”

B) **gestul teatral** menit să copleşească (sau lovitura de teatru sau **„elementul surpriză”**– Carlos Bausono).

a) *piramida din capetele* celor 47 de boieri aranjate pe ierarhie, oferite drept leac de frica doamnei Ruxanda: „luând capetele, le aşază în mijlocul mesii pe încet şi cu rânduială, puind pe ale celor mai mici boieri dedesubt şi pe a celor mai mari deasupra, după neam şi după ranguri până ce făcu o piramidă de patruzeci şi şepte căpățâne, vârful căria se închia prin capul unui logofăt mare.”

b) gestul cu care-l trimite pe Moțoc spre a fi linşat: „Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai tu însuți...”

4 – ***sursa de inspirație***: o pagină din istoria Moldovei, ultimii cinci ani de domnie ai lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-1569).

5 – prin ***substanță;***

6 – prin ***descrierea cetății Hotinului***: „Cetatea era mută şi pustie ca un mormânt de urieş. Nu se auzea decât murmura valurilor Nistrului, ce izbea regulat stâncoasele ei coaste, sure şi goale.”

7 – prin ***anumite trăsături ale personajului principal***: viclenia, disimularea;

8 – prin ***modul în care este realizat exitus-ul personajului***: moartea prin otrăvire;

9 – prin faptul că ***răul este pedepsit;***

10 – prin ***scena din biserica*** în care, precizează naratorul: „După ce a ascultat sf. Slujbă, s-a coborât din strană, s-a închinat pe la icoane, s-a aplecat cu mare smerenie şi a sărutat moaştele sfântului. Spun că în minutul acela el era foarte galben la față şi că racla sfântului ar fi tresărit.”

Nuvela realistă

Realismul nuvelei este dat de:

Arta narativă

1) verosimilitatea aspectelor prezentate, naratorul reactualizând o perioadă din istoria Moldovei.

2) veridicitatea scenelor;

3) stilul sobru şi impersonal – obiectivitatea fiind unul dintre imperativele enunțate de Dacia Literară în programul Introducție.

4) în prezentarea faptelor naratorul „tinde să ajungă la impersonalitatea camerei fotografice" – Norman Friedman – POINT OF VIEW IN FICTION, surprinzând amănuntele, recreând viața. Semnificativă în acest sens este scena uciderii celor 47 de boieri: „Cei mai bătrâni mureau făcându-şi cruce, mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii se făceau arme în mâna lor, unii, deşi răniți, se încleştau cu furie de gâtul ucigaşilor şi, nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau pan-îi năduşeau… patruzeci şi şepte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta şi trânta aceasta, masa se răsturnase, ulcioarele se sparseră şi vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei."

5) naratorul este **omniscient**, relatând în poziție **extradiegetică** în perspectiva **heterodiegetică.**

Perspectiva heterodiegetică = narare la persoana a-III-a
Pozitie extradiegetică = autor I, naratorul nu e personaj
Narator extradiegetic = aflat cu totul în afara diegezei (nu participă la acțiune), narează la persoana a III-a
Narator heterodiegetic = poate face parte din universul fictiv (Seherezada)
narează la persoana a III –a
Perspectivă = tipul de narație
Poziție = raportul naratorului față de universul prezentat

conform *Wayne C. Booth*, **Retorica Romanului**

6) prin „comparația nobilă „(Tudor Vianu), aceea „menită să confere aspectelor actuale ceva din prestigiul lucrurilor care vin din depărtările legendei şi ale istoriei": „cetatea era mută şi pustie ca un mormânt de uriaş".

7) prin culoarea locală (tot ceea ce face naratorul la nivelul limbajului pentru a da impresia cititorului că se află în epoca respectivă) realizată pe baza arhaismelor fonetice („pre", „sama", „scânteiră", „vreu"…), arhaismelor lexicale ("cabanita", „dulamă" „zobon"), arhaismelor semantice („a popi" cu sensul de a ucide, „prost"– cu sensul de om simplu, fără rang, abderit.), prevalând/dominând în descrierile de interioare şi ale vestimentaţiei. Se realizează astfel „motivarea estetică" a operei (Boris Tomasevski).

Motivarea operei de artă după clasificarea făcută de acelaşi autor, Boris Tomasevski, poate fi:
1) motivare compoziţională – cuprinde motivele anticipative şi anumite accesorii utilizate de narator în operă.
2) motivare realistă – anumite elemente ale discursului narativ prin care naratorul dă cititorului o iluzie, un sentiment al veridicităţii aspectelor prezentate.
3) motivare estetică – culoarea locală

8) viziunea este **auctorială** (naratorul este detaşat, omniscient, nu se amestecă în enunţarea unor păreri personale în raport cu faptele prezentate, nu e personaj, e în afara diegezei, acţiunii), totuşi există unele abateri, unele imixtiuni ale vocii auctoriale/ intruziuni, amestec, abateri de la obiectivitate, anumite păreri subiective:

a) „era groaza a privi această scenă sângeroasă" …
b) „Lăpuşneanul, a căruia ochi scânteiară ca un fulger" …
c) Lăpuşneanu „meditează vreo noua moarte" …
d) „după această deşănţată cuvântare" …
e) „ … zise acesta (Lăpuşneanu) silindu-se a zâmbi" …
f) „Moţoc, silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea zburlindu-i-se părul de pe cap"…

Prin aceste abateri naratorul îşi **motivează „realist"** opera (Boris Tomasevski) încearcă să încredinţeze şi altfel decât prin culoarea locală, pe cititor de adevărul spuselor sale.

9) prin izvorul de inspiraţie;
10) prin caracterul scenic dat de concizie (20 de pagini), dialogul cu replici lapidare, concise, substanţiale, descrieri minime;
11) prin anticipări ale acţiunii – motivele anticipative ... (toate motourile se validează ca motive anticipative);
12) prin faptul că eroul stă sub semnul timpului;

Chiar dacă prin modul de structurare (capitole bine delimitate, echilibru, simetrie...) se include într-o <u>estetică a identității</u> (I.M. Lotman – <u>Lecții de poetică structurală</u>) **fiind o nuvelă clasică, naratorul știe să depășească anumite clișee, șabloane, tipare ale literaturii de atunci și, prin elementele de modernitate (în raport cu epoca), nuvela se integrează astfel și în <u>estetica opoziției</u>** (I. M. Lotman)

În <u>Lecții de poetică structurală</u>, I.M. Lotman statuează două estetici în care se poate încadra orice operă de artă:

- **estetica identității** – alcătuită din toate fenomenele artistice cu o structură dată dinainte, așteptările auditoriului fiind confirmate de întreaga construcție a operei (folclor, clasicism), operele bazate pe clișee cunoscute de receptor și intrate într-un sistem de reguli.
- **estetica opoziției** – cuprinzând clasa sistemelor cu natura cadrului necunoscută auditoriului (romantism, realism)

V – Personajele

1. Personaje secundare:

Moțoc - laș, adulator, fire labilă, lipsit de personalitate, dovedește interese meschine în raport cu momentul. Personaj stigmatizat în literatură: în drama <u>Despot Vodă</u> de Vasile Alecsandri, Moțoc dorește să-și căsătorească fiica cu voievodul, în drama <u>Răzvan și Vidra</u> de B.P.Hașdeu, Vidra este cea care îi cultivă lui Răzvan dorința de putere pentru a ajunge ea însăși soție de domnitor. Portretul acestuia se realizează și prin prisma altor personaje: „tu, Moțoace? Învechit în zile rele, desprins a te ciocoi la toți domnii, ai vândut pre Despot, m-ai vândut și pre mine, vei vinde și pre Tomșa...", sau prin anumite abateri ale naratorului de la obiectivitate: Moțoc „îi săruta mâna asemenea câinelui care linge mâna care-l bate".

Stroici și Spancioc – reprezintă tenacitatea, perseverența, consecvența, inteligența, patriotismul.

- Spancioc: „Boierii sunt hotărâți a pribegi pe la unguri, la leși și la munteni... Vor veni cu oști streine și vai de biata țară când vom avea războaie între noi".
- Stroici: „Nu-mi voi spurca vitejescul junghi în sângele cel pângărit a unui tiran ca tine „.

2. Personajul principal - **Alexandru Lăpuşneanul** -

I) personaj romantic excepţional situat în întâmplări excepţionale
II) personaj titular sau eponim
III) personaj principal, central, pivot al diegezei
IV) personaj antitetic prin însăşi faptul că e construit pe o serie de contradicţii:
V) **personaj rotund** (Forster) **sau tridimensional** (W.C. Booth); personaj care evoluează, al cărui portret se întregeşte pe parcursul diegezei, care nu e dat în întregime de la început, imprevizibil, ascuns privirii imediate.

1) ***dorinţa de putere***, trăsătură de caracter dominantă, trăsătura căreia i se subsumează toate celelalte trăsături, care se afirmă în antiteză cu dorinţa boierilor de a fărâmiţa puterea;
2) ***cruzimea exacerbată*** până la a vedea crima ca pe un „act gratuit" (Andre Gide);
3) ***disimularea*** /ipocrizia ;
4) ***abilitatea*** deosebită în a manipula:
a) poporul, căsătorindu-se cu doamna Ruxanda, fiica lui Petru Rareş – „ca să tragă inimile norodului în care via încă pomenirea lui Rareş se însura şi lua el pre fiica lui" ...
b) pe doamna Ruxanda, promiţându-i un **leac de frică** ce se va concretiza intr-o piramidă de capete ale boierilor;
c) pe boieri, promiţându-le că va înceta represaliile contra lor, dar de fapt întinzându-le o capcană pentru a-i ucide în masă: „Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca nişte fraţi..."
d) pe Moţoc căruia îi promite că nu-şi va mânji sabia în sângele lui: „Iţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău, te voi cruţa căci îmi eşti trebuitor, ca să mă uşurezi de blestemurile poporului", dar pe care nu ezită să-l ofere mulţimii spre a fi linşat.
5) ***ateismul***, lipsa de credinţă în Dumnezeu, apropiindu-se de acesta tot în interes personal: se călugăreşte în iminenţa morţii sperând că astfel se va face bine.
6) ***plăcerea zicerilor memorabile***, elocinţa cum o numesc unii critici. Călinescu afirmă însă că este vorba doar de „histrionism".
7) ***o oarecare demnitate*** în fata morţii, rugându-i pe Stroici şi Spancioc să îl înjunghie pentru a avea parte de o moarte demnă de un domnitor, dorinţă care însă îi este refuzată.
8) ***diabolic***, „un monstru moral" (George Călinescu).

Act gratuit → gest, acţiune umană aflată în afara oricărui sistem moral, neputându-se justifica decât prin ea însăşi.

Ioan Slavici, Moara cu noroc

I- Titlul ; II – Tema; III – Rema; IV – Tipologia nuvelei; V – Stilul; VI- Trama

A fost inclusă în volumul Novele din popor (1881) alături de Popa Tanda, Budulea Taichii, Pădureanca, Scormon. Împreună alcătuind o monografie a satului ardelean în cea de-a doua jumătate a secolului al-XX-lea, momentul pătrunderii relaţiilor capitaliste.

I-Titlul
alternativă
de interpretare

- numele unui han construit pe locul unei mori conotând un spaţiu aflat sub influenţa unor forţe nefaste, „norocul" nefiind un apanaj al binelui, mai ales că „o moară abandonată şi ieşită din uz atrage duhurile necurate şi reprezintă un tărâm în care timpul nu mai acţionează, materia se află în stagnare şi îşi pierde sensul devenirii" (Tudor Panfile – *Dragostea în datina tineretului român*). Se induce astfel ideea locului diabolizat de moara părăsită.
- sintagmă/expresie conţinând o **antifrază**, ea fiind folosită în sens contrar adevăratului înţeles, lucru afirmat pe parcursul tramei (hanul numit Moara cu noroc nu va aduce noroc nimănui), în raport cu cititorul titlul acesta fiind o **aşteptare frustrată**.

Ambele interpretări validează titlul ca **„motiv anticipativ"** (B. Tomaşevski)

Tramă = subiectul propriu -zis al unei opere literare

II - TEMA → procesul de dezumanizare ca rezultat al dorinţei de îmbogăţire;
→ repercusiunile/urmările pe care setea de înavuţire le are asupra omului, determinându-i destinul.

III - REMA

- Capitolul **incipit** preia funcțiile **prologului** prefigurând tema și conflictul dominant, validate prin **motivele anticipative** conținute (IV – 4)
- 15 capitole, o compoziție de tip clasic, unitară, cu acțiune gradată, momentul culminant în cap. XVI, cu deznodământ dramatic, succesiunea momentelor subiectului dezvăluie psihologii complexe și conturează trăsăturile caracteristice unei anumite realități: o lume clădită pe puterea banului, lipsită de onestitate, o lume în care administrația și justiția sunt corupte, un mediu social nociv. Banul este văzut ca un simbol al existentei materiale care are un ascendent față de cea spirituală, astfel trecându-se în anormalitate.
- Ultimul capitol are valoare de **epilog** subliniind ideea principală a operei.

IV - TIPOLOGIA NUVELEI

1. Nuvelă clasică

- prin valoare – „Nuvelă solidă cu subiect de roman" (G. Călinescu)
- prin simetrie – discursul narativ fiind integrat de cuvintele rostite de bătrână la începutul și la sfârșitul operei: "Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa" și "[...] așa le-o fost dată".
- prin structură;
- prin valorile morale conținute;

Slavici este un adept al lui Confucius și sub înrâurirea ideilor acestuia va aplica și în nuvela Moara cu noroc principalele virtuți morale analizate de filozoful chinez: sinceritatea, cinstea, cumpătarea, opera devenind o pledoarie pentru echilibru moral, înțelepciune, respectarea legilor, scriitorul român fiind „un autor pe deplin sănătos în concepție" (M.Eminescu)

Confucius – numele latin al lui Kong Fuzi (551-479 î.e.n), filozof clasic chinez, întemeietor al unei școli filozofice cu pregnantă orientare etică centrându-și concepția pe trei elemente:

a) **cerul** socotit determinant atât în ordinea naturală cât și în cea umană;
b) **tradiția** care presupune conformitatea acțiunilor omenești cu legea cerului ;
c) **omenia** care trebuie să fie îndemn la iubirea celorlalți, identificată cu o datorie a tuturor oamenilor indiferent de poziția socială ;

2. Nuvela asimilează şi procedee romantice

➢ răul este pedepsit → finalul este justiţiar

Toate personajele care se fac vinovate de o minimă abatere de la preceptele /principii morale sunt sancţionate.

"Sancţionarea drastică a protagoniştilor e pe măsura faptelor" (Pompiliu Marcea)

- Săilă Boarul şi Buză –Ruptă, acoliţi / părtaşi la rău ai lui Lică sunt osândiţi pe viaţă ;
- femeia în negru suspectată că ar fi avut „slăbiciune de aur şi pietre scumpe" este ucisă
- Ana se face vinovată de necredinţă faţă de soţul ei şi este ucisă de acesta ;
- Ghiţă, pentru slăbiciunea de a nu se fi putut elibera de patima pentru bani devine ucigaşul soţiei sale şi nu are nici măcar ocazia de a-şi conştientiza moartea, fiind ucis pe la spate de Răuţ, un tovarăş al lui Lică ;
- Lică se sinucide într-un mod truculent /violent "îşi ţinti ochii la un stejar uscat ce stătea la depărtare de vreo cincizeci de paşi, scrâşni din dinţi, apoi îşi încordă puterile şi se repezi înainte"
- hanul va arde complet, focul având o funcţie purificatoare a acestui loc unde s-au înfăptuit atâtea lucruri reprobabile/ condamnabile.
- hanul este un **topos** des uzitat în literatură, aici validându-se ca **suprapersonaj.**

Suprapersonaj → realitate cu funcţie simbolică în cadrul unei opere (loc, eveniment, obiect) cu valoare centrală, operând relaţii cu personajele principale.
Topos → loc comun (termen livresc).

➢ antiteza /dualitatea pe care este construit personajul Ghiţă: el este muncitor, onest ca şi Pintea, dar şi dornic de a-şi depăşi condiţia ca Lică. El este însă cuprins de patima banului, trăsătură care domină celelalte tendinţe ale personajului. Are instinctul crimei. "Îi râdea inima când vedea cum căţeii prind şi scot sânge din urechile grăsunilor şi, voind să-şi deprindă câinii la asmuţat se deprinsese şi el atât de mult încât aştepta cu oarecare nerăbdare zilele în care nu erau oameni la cârciumă şi atunci petrecea ceasuri întregi cu câinii săi."

3. **Nuvelă psihologică**

➢ analiza psihologică are mare forță de obiectivare de o rară profunzime, procesul de dezumanizare a personajului, datorită patimei pentru bani este urmărit gradat de narator prin mai multe modalități:

I- redarea gândurilor personajului Ghiță în **stil indirect liber,**

* fie pentru autoobservare: < "Ei ! ce să-mi fac ? își zise Ghiță în cele din urmă. Așa m-a lăsat Dumnezeu ! Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea ?!" >, fiind prezenta aici analiza unui sentiment: frica omului care se crede dominat de hazard (se afirmă astfel subtema fricii și a norocului)

* fie pentru a-și încredința cititorul că Ghiță, chiar conștient de faptul că banii obținuți au o proveniență din cele mai discutabile (jaf, crimă):

< Căci adunase mulți bani Ghiță, atât de mulți, încât în fiecare zi își zicea: "Mult a strâns arândașul !" dar precum aduna banii, el scăpăta mereu în gândul său >, nu are puterea să se desprindă de acel loc și să aleagă drumul cel corect, persistând în tovărășia cu Lică.

II – redarea gândurilor personajului în **stil indirect**:

"… vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii; de dragul unui câștig, ar fi fost gata să-și pună pe un an – doi capul în primejdie."

"Nu trecuse nici jumătate de an de când se afla la Moara cu noroc, și trebile mergeau din ce în ce mai bine: avea porci la îngrășare, două vaci cu lapte, căruță pe răzoare, doi cai buni, avea bani în ladă, nu prea mulți, dară destui, pentru ca să poată trăi un an – doi dintr- înșii. Dar acum, când trebile îi mergeau mai bine, Lică voia sa-și facă rând de un alt om la Moara cu noroc.

Dar Ghiță nu voia să plece; nu-l lăsa inima să părăsească locul, la care în scurt timp putea să se facă om cu stare."

* autorul folosește enumerația amplă pentru a descrie bunăstarea lui Ghiță tocmai cu scopul de a releva incapacitatea acestuia, odată dominat de puterea banului, de a-și conștientiza drumul greșit ales.

STIL DIRECT sau DISCURS REPRODUS	- stil care redă direct cuvintele cuiva așa cum au fost spuse folosindu-se de obicei linia de dialog. Ex: M-a întrebat: - Ce faci astăzi ?
STIL DIRECT LEGAT	- stil care redă direct cuvintele cuiva legându-le prin conjuncția „că" de cele ale autorului și este caracteristic vorbirii populare. Ex: M-a întrebat că ce faci astăzi.

STIL INDIRECT sau DISCURS TRANSPUS	- stil care redă spusele sau gândurile cuiva prin subordonarea comunicării față de un verb sau un alt cuvânt de declarație din propoziția regentă cu ajutorul unei conjuncții subordonatoare, al unor pronume, adjective şi adverbe relative. Ex: M-a întrebat ce fac astăzi
STIL INDIRECT LIBER	- reproducere de către autor, a unei presupuse replici a unui personaj; - o relatare, tot de către autor, a unei suite de reflecții ale personajului, situație în care se apropie de monologul interior de care se deosebeşte formal, prin folosirea exclusivă a persoanei a III-a: "Îi fusese în mai multe rânduri vorba pe buze; însă totdeauna îşi zicea: <Adică de ce folos ar fi, dac-ar mai afla-o şi asta!? >" - stil care redă spusele sau gândurile cuiva fără legarea acestora de regentă prin conjuncție sau pronume, adjective şi adverbe interogative caracteristice vorbirii directe.
STIL INDIRECT LEGAT	- stil prin care se redau indirect spusele cuiva (prezintă doar intonația vorbirii directe) legându-le prin conjuncția „că" de spusele autorului. Ex: M-a întrebat că ce fac astăzi.

III – individualizarea personajelor prin modul lor verbal, procedeu utilizat cu precădere de Ion Creangă în Amintiri din copilărie, profilul moral al personajelor conturându-se din modul lor de a vorbi.

Ex: "Săracul de mine ! răspunse el cam răstit. Când e vorba să-mi fac şi eu o poftă, proastă, bună, cum ar fi, ţop ! că mi se supără nevasta! Haid' ! adaose apoi, luând copilul în braţe şi dând cu piciorul în câine."

- fragmentul este relevant pentru debutul depărtării ce se instalează între cei doi soți, sub presiunea patimei, Ghiță înstrăinându-se de familia sa.

Slavici se dovedeşte a fi un bun cunoscător şi al psihologiei feminine:

"Şi cum el (Lică) împletea, ea privea la degetele lui care strângeau pleata ... şi-o împleteau cu măiestrie, privea la mâna lui care nu atinsese niciodată sapa, nici coarnele plugului, ci numai biciul uşurel şi frâul calului, la mâna albă si la degetele lui subțiri şi lungi, privea la cămaşa lui

albă cu floricele, la fața lui rasă neted, la mustața lui lungă şi la ochii lui verzi" surprinzând prin interiorizarea reacțiilor Anei debutul unei afinități a acesteia față de Lică, relația viitoare (accidentală totuşi) dintre aceştia fiind anunțată în capitolul al-III-lea doar la nivel conotativ:

"Ana rămase privind *ca un copil uimit* la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei".

"[...] – l privea oarecum *pierdută şi speriată de bărbăția înfățişării lui*."

Decupajul evidențiază fascinația pe care Lică o va exercita asupra Anei, reacțiile acesteia la vederea Sămădăului fiind de teamă, uimire şi admirație. Conținutul fragmentului se validează astfel ca **"motiv anticipativ"**.

4.**Nuvelă realistă**

➢ prin stilul sobru, concis, asemănător stilului lui Liviu Rebreanu, cuvintele fiind simple, bazate pe proprietate (folosirea cuvintelor ce exprimă exact ideea, apelul la sensul propriu al cuvintelor), amplificat fiind astfel sentimentul autenticității, Călinescu opinând legat de acest aspect că nuvela Moara cu noroc "anticipează toată proza obiectivă românească ulterioară".

➢ prin verosimilitatea aspectelor prezentate, bine localizate în timp şi spațiu reflectând o stare de fapt a epocii.

"Iară răspunderea lui Vermesy mergea foarte departe căci el era prieten cu d-l fişpan [...]. Dacă Lică era vinovat sau nu, de asta nu prea era vorba: la urma urmei parcă toți ucigaşii se pedepsesc ?! Mai ales când oamenii cumsecade au trebuință de dânşii..."

Naratorul operează la nivelul semnificantului prin punctele de suspensie şi la nivelul conotativelor pentru a scoate în evidență mediul social nociv: o lume în care administrația şi justiția sunt corupte. Ideea este urmărită şi prin personajul Pintea, fost acolit/tovarăş de rele al lui Lică şi devenit acum jandarm.

Semnificant – forma cuvântului, corpul fizic al acestuia, tot ce ține de literă, semne de ortografie (aspectul tipografic);
Semnificat – sensul cuvântului;

➢ prin anticipări ale acțiunii:

a) Fragmentul **incipit** "conține referințe la discursuri anterioare, lucruri presupuse a se fi întâmplat sau discutat" (V.Sklovski, M. Bahtin) replica bătrânei, soacra lui Ghiță şi mama Anei: "Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția ci liniştea colibei tale te face fericit" presupunând o posibilă intervenție a lui Ghiță sau a Anei referitoare la luarea în arendă a hanului Moara cu noroc. Decupajul anticipează prin conținutul său ideatic ideea unui conflict social şi psihologic care se va

desfăşura între două norme etice reliefând un destin tragic previzibil determinat posibil chiar de datele fundamentale ale sufletului uman.

- la nivel conotativ fragmentul anunţă tema nuvelei
- la nivel naratologic vocea bătrânei este o voce "din off" (din afară): bătrâna este un personaj simbolic, personaj **"raisonneur"**, un **alter – ego** al autorului îndeplinind rolul pe care-l avea corul în tragedia antică, mesager, purtător al mesajului, prin el naratorul traducându-şi în mod indirect concepţiile sănătoase despre viaţă. Viziunea despre lume fiind aceea a unui moralist, el îndeamnă la cumpătare şi protestează împotriva unei ordini sociale care anulează atributele umane. Această voce va apărea sporadic/rar pe parcursul discursului, dar întotdeauna pentru a enunţa o sentinţă, o învăţătură de viaţă.

Personajul **alter ego** sau **porta – voce** asigură un plus de obiectivitate discursului.

b) În capitolul II – din descrierea cadrului natural:

- alternativa "la dreapta şi la stânga" cu o ocurenţă deosebită anticipează caracterul oscilant al personajului principal între bine ("la stânga … pădure verde") şi rău ("la dreapta … pădure arsă").
- aserţiunea "la deal valea se strâmtează din ce în ce mai mult" anticipează progresia amplificată a conflictului.
- detaliul "un trunchi înalt, pe jumătate **ars**[…]loc de popas pentru **corbii** ce se lasă **croncănind**" anticipează **exitus**-ul tragic al personajelor.

c) În capitolul II - "cinci cruci stau înaintea morii, două de piatră şi trei altele cioplite din lemn de stejar, împodobite cu ţârcălamul şi vopsite cu icoane sfinte" – fragmentul se validează ca **"motiv anticipativ"** (Boris Tomaşevski) şi este încheiat simetric în finalul nuvelei "în fundul gropii, care fusese odinioară pivniţă nu se mai vedeau decât oasele albe ieşind pe ici pe colo din cenuşa groasă" semn că fosta moară fusese construită pe locul afectat unui cimitir, lucru care încalcă preceptele /principiile morale.

d) În capitolul XIV "Lică scoase peste câtva timp din şerparul său plin cu bani patru hârtii, scuipă pe ele şi le lipi pe fruntea fiecăruia dintre ţigani câte una".

- naratorul focalizează atenţia cititorului asupra chimirului lui Lică, acesta urmând să fie cauza **exitus**-ului/ sfârşitului său (îl va uita la patul Anei şi va trebui să se întoarcă fiind surprins pe drum de Pintea şi nevoit să se sinucidă deoarece nu poate accepta o astfel de înfrângere).

e) În capitolul XIV "Ea îşi sărută la despărţire copila, o sărută o dată, de două, o sărută de mai multe ori, ca şi când s-ar despărţi pe veci de dânsa..."

- avertizează cititorul că intuiţia bătrânei nu va da greş.

Toate aceste elemente realizează **motivarea compoziţională** a operei (B.Tomaşevski)

➢ prin **viziunea auctorială** (naratorul nu corespunde personajului) relatarea făcându-se din **"perspectiva heterodiegetică"** la persoana a-III-a, cu **„autor I- extradiegetic"** (Wayne C. Booth)

➢ prin **"motivarea realistă"** (Boris Tomaşevski), Slavici încercând să confere **"naratarului"** (Jaap Lintvelt) statutul de martor ocular folosind o persoană a-II-a a verbului, un "tu" abstract, nedeterminat: "dacă *aruncai* privirea împrejur [...] *vedeai* drumul de ţară şerpuind pe culme" aceasta fiind o funcţie a oralităţii (calitate a stilului unui autor de a da impresia cititorului că i se povesteşte prin viu grai şi nu că citeşte).De altfel "Slavici introduce oralitatea populară în operele sale înaintea lui Creangă" (T.Vianu)

➢ prin **descrierea de tip balzacian** – "proza scriitorului este în adevăr o frescă balzaciană cu tipuri bine conturate în toate trăsăturile lor" (E.Todoran). Portretul individual al lui Lică este realizat pe baza „interpretării fiziognomice" (Silviu Angelescu –Portretul literar) bazat pe acelaşi determinism specific scriitorului francez, fiecărui element fizic corespunzându-i unul moral:

"Lică, un om ca de 36 de ani.... cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Licăera porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşa subţire şi albă ca floricelele":

- „ochii mici" traduc răutatea
- „sprâncenele împreunate la mijloc" traduc caracterul malefic al personajului punctat şi în capitolul XV: "Lică gonea [...] încât trecea ca blestămul pământului" autorul uzând de un lexem aparţinând acestui câmp semantic.

Câmp semantic → totalitatea lexemelor ce trimit la aceeaşi idee; exemplu câmpul semantic al luminii: bec, soare, stea, lanternă etc.

- preocuparea deosebită pentru indument /îmbrăcăminte în ciuda unei profesii ca cea de porcar sugerează vanitatea, orgoliul excesiv al personajului.

➢ prin **"motivarea estetică"** (Boris Tomaşevski), culoarea locală fiind realizată prin uzitarea /folosirea arhaismelor fonetice („rump", „să deie", „totdauna", „să vază") arhaismelor lexicale („pripor", „arândaş", „boitari"), arhaismelor semantice ("a găta" cu sensul de a pregăti).

➢ prin **personajele mobile** (dinamice), Ghiţă şi Ana.

Personaj mobil (*dinamic, tridimensional* – W.C. Booth, **rotund** – E.M. Forster) → personaj care se schimbă fundamental pe parcursul acţiunii.

VI - TRAMA (subiectul nuvelei)

Expoziţiunea – cap. I, cap. II

Intriga – cap. III – apariţia lui Lică la hanul Moara cu noroc:

"Peste puţin sosi şi sămădăul, *vestitul* Lică Sămădăul la Moara cu noroc".

- antepunerea epitetului individualizator constituie o abatere a viziunii auctoriale, o imixtiune a naratorului prin care acesta încearcă să avertizeze cititorul asupra statutului de care se bucură acest personaj şi a rolului pe care-l va avea în diegeză /acţiune.

Desfăşurarea acţiunii – cap. XVI: Ghiţă intră în tovărăşia lui Lică şi devine, în mod indirect, complice la crimele acestuia, bucurându-se de banii aduşi de acesta, neputându-se desprinde şi îndepărtându-se de familia sa.

Punctul culminant – cap. XVI: Ghiţă se hotărăşte într-un târziu, sacrificându-şi însă soţia, să-l ajute pe Pintea pentru a-l prinde pe Lică Sămădăul cu bani asupra lui, situaţie în care acesta ar fi putut fi osândit demonstrându-i-se vinovăţia. Planul eşuează însă, Ghiţă este ucis de Răuţ după ce îşi înjunghie soţia şi Lică se sinucide pentru a nu fi prins, după ce dăduse foc hanului.

Deznodământul – cap.XVII – încheie simetric opera prin vorbele bătrânei. Finalul "Apoi ea luă copiii şi plecă mai departe" sugerând încredinţarea autorului în persistenţa legilor morale asupra existenţei umane: cei care nu s-au făcut vinovaţi de nici o încălcare a lor, au dreptul să ia totul de la capăt, să-şi continue existenţa, idee potenţată şi de sintagma adverbială „mai departe"

Conflictul – factor important în desfăşurarea acţiunii unei opere epice sau dramatice ce constă în ciocnirea de interese, fapte, caractere între două personaje sau grupuri de personaje.

Tipuri de conflict:

A- *manifest* → <u>exterior</u> = rezultat din ciocnirea de interese între personaje cu tendinţe şi concepţii deosebite.
Ex: între Ion şi Vasile Baciu sau între Ghiţă şi Lică.

→ <u>interior</u> = determinat de tendinţe contradictorii întruchipate de acelaşi personaj
Ex: la nivelul personajului Ghiţă

B –*latent*:o tensiune interioară sau exterioară nemanifestată, dar importantă pentru evoluţia personajelor şi a acţiunii.
Ex: conflictul latent între mentalitatea bătrânei şi cea a lui Ghiţă.

I.L. Caragiale, <u>În vreme de război</u>

1. Tema şi rema
2. Proza tradiţională şi cea modernă; delimitări teoretice
3. Perspectivă şi focalizare; delimitări teoretice
4. Naratorul şi naraţiunea
5. Personajul

1. **Tema** nuvelei lui Caragiale, pe care el o numeşte schiţă, este una psihologică: înnebunirea treptată şi ireversibilă a lui Stavrache, ca în nuvela lui E. A. Poe, <u>Prăbuşirea casei Uscher</u>. Sugestia este că în psihicul unui om există o fisură şi ea se poate manifesta în anumite condiţii; se lărgeşte treptat şi duce la prăbuşire. **Rema** este una aflată în pragul modernităţii, mai mult prin intuiţie. Caragiale nu se ocupă de notarea exactă a fazelor înnebunirii lui Stavrache, ci se foloseşte de sugestii. Cititorului i se dă satisfacţia de a înţelege singur, de a realiza că nu s-a lăsat păcălit: de exemplu, primul coşmar este prezentat ca o secvenţă din realitate şi o lectură superficială nu ar sesiza instalarea planului oniric.

2. Între proza tradiţională şi cea modernă există delimitări clare la nivelul discursului. W. C. Booth este de părere că distanţarea celor două moduri de a scrie a început în secolul al XIX-lea, cu Flaubert. Pentru o mai clară evidenţiere a diferenţelor, propunem compararea lor în punctele esenţiale, folosind pentru caracterizarea prozei tradiţionale câteva direcţii ale esteticii din <u>Poetica</u> lui Aristotel.

Proza tradiţională	Proza modernă
a. **mesajul** este clar, accesibil	a. **mesajul** este încifrat, ezoteric, ambiguu
b. **sentimentele** exprimate sunt nobile, frumoase	b. **sentimentele** pot fi şi urâte (invidia, ura)
c. **limbajul** este elevat dar şi accesibil	c. **limbajul** e liber, se acceptă cuvinte urâte
d. **forma** este canonică, încorsetată de normă	d. **forma** este liberă, creatorul inovează
e. **relaţia cu cititorul** este amiabilă,	e. **relaţia cu cititorul** e

opera se adresează atât cititorului naiv cât şi celui iniţiat	tensionată, opera se adresează cititorului iniţiat
f. **finalitatea** operei este: să placă să înnobileze sufletul cititorului să educe să moralizeze	f. **finalitatea** operei este: să displacă (mai ales în poezie) să fie o provocare să creeze dileme să nu ofere soluţii
g. **naratorul** este omniscient, îşi impune punctul de vedere, manevrează cititorul	g. **naratorul** este impersonal tinde să dispară, ca în teatru

Dacă luăm în consideraţie aceste trăsături, putem spune că nuvela lui Caragiale se apropie mai mult de modernitate, sau că cel puţin pune bazele unei proze moderne, dezvoltate ulterior de interbelici sub bagheta lui Eugen Lovinescu.

3. **Perspectiva naraţiunii** se defineşte prin raportul dintre narator şi personaj. Astfel, principalii naratologi francezi (George Poulet, R. Barthes) delimitează trei situaţii posibile:

a. naratorul ştie mai mult decât personajul (N>P); viziune "din spate"/ "derriere"

b. naratorul ştie mai puţin decât personajul (N<P); viziune "din afară"/ "dehors"

c. naratorul ştie tot atât cât şi personajul (N=P); viziune "împreună cu"/ "avec"

În proza tradiţională întâlnim mai ales primul tip de relaţie.

Focalizarea se defineşte prin raportul dintre narator şi, pe de o parte - cititor, pe de altă parte -personaj. Se pot formula trei tipuri de focalizare ce se regăsesc numai în proza modernă, adică de la Flaubert şi Balzac încoace.

a. **Focalizare zero/ neutră**: naratorul oferă cititorului informaţii complete, totuşi nu are tendinţa de a-l manipula, de a-i oferi un punct de vedere. Este cazul primelor noastre proze: Alexandru Lăpuşneanul a lui C. Negruzzi, Ciocoii vechi şi noi a lui N. Filimon etc.

b. Focalizare externă: naratorul prezintă personajul din exterior, cititorul nu are acces la gândurile, la intenţiile lui. Prezentarea este impersonală, ca în genul dramatic. În literatura română, cazul cel mai clar de focalizare

externă este romanul obiectiv al lui Rebreanu, Ion.

c. **Focalizare internă**: naratorul prezintă o informaţie restrânsă; dacă aceasta se reduce la punctul de vedere al unui singur personaj este **focalizare internă fixă**, ca în Baltagul de M. Sadoveanu şi în nuvela de faţă, iar dacă naratorul este în spatele a două-trei personaje se poate vorbi de **focalizare internă variabilă.**

Aceste focalizări se combină în interiorul unei opere, uneori chiar pe aceeaşi pagină, dovedind înclinaţia respectivului autor pentru diversitate.

Se poate face o corespondenţă între tipurile de perspectivă/viziune şi tipurile de focalizare:

viziune "din spate" (N>P)	focalizare zero/neutră
viziune "din afară" (N<P)	focalizare externă
viziune "împreună cu"(N=P)	focalizare internă

În proza tradiţională, naratorul ştie mai mult decât personajul, ceea ce înseamnă o viziune/o perspectivă "din spate", dar nu se poate vorbi şi de o focalizare neutră. Deşi furnizează informaţii complete, are tendinţa de a manipula cititorul prin exprimarea clară a punctului său de vedere. Caragiale preferă focalizarea externă, combinată cu focalizare internă fixă, ceea ce conferă textului său modernitate.

4. **Naratorul** nuvelei In vreme de război este în mod evident *extradiegetic*. Totuşi raportul lui cu diegeza (cu acţiunea şi cu personajele) este departe de a fi tradiţional. Ne-am fi putut aştepta la o perspectivă "din spate", dar textul lui Caragiale este mult mai complicat.

În primele secvenţe, pe un ton uşor ironic, naratorul preferă o perspectivă "*din afară*", ceea ce înseamnă *focalizare externă*. El spune că o bandă de tâlhari înspăimântă câteva sate, că a fost călcat şi popa Iancu din Podeni dar că, în mod ciudat, nu i-a fost furat bidiviul şi nici câinii nu au lătrat. Ni se oferă chiar o explicaţie: "Hoţii au fel de fel de meşteşuguri ca să adoarmă câinii cei mai sălbatici." Prin urmare naratorul nu ştie cine este căpetenia tâlharilor şi se miră alături de noi de ciudăţenia jafului de la popă. Câteva rânduri mai departe, fără nici un avertisment, aflăm că în ziua arestării hoţilor popa fusese plecat şi nu aflase nimic despre prinderea tâlharilor lui.

De aici, perspectiva va fi "*împreună cu*", mai exact o poziţionare alături de Stavrache, prin focalizare internă fixă. Avantajul este acum acela că pătrundem în intimitatea gândurilor personajului. El se frământă aflând ce a făcut fratele: "Cum s-a putut?... Omul cu greutate, proprietarul cu atâtea acareturi şi cuprins, mai bogat decât multă lume dimprejur! – frate-

său! preotul – să fi fost capul bandei de tâlhari!". În alt loc, naratorul este ironic sau are doar intenția să nu ne facem o părere prea bună despre lacomul Stavrache care plânge mult când află că fratele său a murit: "Dar un bărbat trebuie să-şi facă inimă! nu trebuie să se lase copleşit aşa de durere. A strâns bine scrisoarea; s-a spălat frumos pe ochi; a pus caii la brişcă şi a plecat repede la târg să întrebe pe avocat, cu ce forme intră cineva regulat în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moştenitor." Viteza cu care gândul lui Stavrache trece de la durerea pierderii unui frate la intrarea legală în posesia averii stârneşte ironia subtilă a naratorului care se distanțează astfel de personaj. Spre deosebire de Sadoveanu care foloseşte aceeaşi perspectivă pentru a se identifica aproape cu Vitoria (celebrul "madame Bovary c'est moi" e potrivit şi aici) sau cel puțin pentru a ne transmite simpatia pentru personajul său, Caragiale nu face front comun cu Stavrache. Se adevereşte afirmația că naratorul extradiegetic nu are chip dar are suflet.

Perspectiva "împreună cu" se va menține pe tot parcursul nuvelei spre avantajul analizei psihologice, fiind întreruptă doar de un scurt fragment în care este prezentă din nou moderna perspectivă "din afară": "Ce şi-au vorbit cei doi frați nu se poate spune, atât de-ncet şi de discret şi-au şoptit."

5. Personajul lui Caragiale se situează, credem, între personajul-tip al realismului şi cel atipic al prozei moderne. Stavrache este zgârcit şi lacom, nu chiar ca Hagi Tudose al lui Delavrancea, dar aproape de Costache Giurgiuveanu din romanul lui Călinescu. Se încadrează prin urmare destul de bine în tipul avarului, prin dorința lui, transformată în obsesie, de a stăpâni averea fratelui, o avere care într-un fel îi prisosea, fiind el însuşi un om cuprins. Se distanțează însă de tipar prin unele calități; e capabil să se înduioşeze de moartea lui Iancu, sau se dovedeşte un om care ține la onoarea familiei; el îi reproşează fratelui: "ne-ai făcut neamul de râs". Acesta este, fără îndoială, un orgoliu egoist.

Alte trăsături:
mizantrop;
rău;
arogant;
disprețuitor de oameni.

Personajul-tip/caracter însumează trăsăturile unui număr mare de persoane; este specific realismului din secolul al XIX-lea (personaj tipic).

Personajul atipic, prezent în proza secolului XX, este imaginea unui om mereu deosebit, pentru care sufletul e realitatea certă în timp ce lumea obiectivă se poate interpreta, analiza, critica.

Mircea Eliade, La țigănci (1959)

I – Tema; II- Sacrul şi Profanul; III – Fazele prozei eliadeşti; IV- Fantasticul; V- Secvențele narative – simbolistica; VI. Elemente de hipertextualitate

I - TEMA * **ieşirea din timp şi spaţiu** prin fiinţarea în două planuri paralele în cadrul aceluiaşi univers, lucru posibil prin estomparea /atenuarea, diminuarea opoziției dintre real şi ireal, prin extensie dintre SACRU şi PROFAN, afirmându-se astfel ideea camuflării SACRULUI în PROFAN o dominantă a prozei eliadeşti.

Explicație:

II -Religiozitatea este privită la Eliade ca o structură ultimă a conştiinței umane, independentă de numeroasele şi efemerele /trecătoarele opoziții dintre SACRU şi PROFAN aşa cum apar ele în decursul istoriei omeneşti. Eliade statutează astfel o nouă dimensiune **HOMO RELIGIOSUS**: „Căci ea este o trăsătură umană definitorie, chiar dacă societățile moderne pot fi areligioase" (M. Eliade). În gesturile cele mai anodine / nesemnificative ale vieții cotidiene, omul religios de tip arhaic nu este cu nimic deosebit de omul logic al tradiției culturale europene.

"***Profanul*** nu este decât o nouă manifestare a aceleiaşi structuri constitutive a omului care înainte se manifesta prin expresii sacre".

"***Profanul*** este cel ce vulgarizează lumea, o îndepărtează de cunoaşterea sinelui ... în sens absolut ucide"= fără religie, necredincios, ateu, banal, lumesc

"***Sacrul*** este orice manifestare a unei expresii divine, ceea ce ține de metafizic, sfânt, divin."

Timpul nu este pentru omul religios nici omogen, nici continuu. Pentru omul profan timpul este istoric. Timpul sacru este mitic, circular, repetitiv (vezi Paştele, Crăciunul) reversibil, primordial, devenit prezent, egal cu sine însuşi, nu se schimbă, nu se sfârşeşte, este un etern prezent mitic, eternitatea.

În orice sărbătoare se întâlneşte prima manifestare a timpului sacru cum s-a produs ea la origine, in **illo tempore**.

"Ceea ce caracterizează omul diferențiindu-l de celelalte regnuri şi de Dumnezeu este instinctul său de transcendere".

A transcende = a trece **dincolo**

"Arta, magia, dansul, iar pe de altă parte, dragostea şi mistica mărturisind din tot atâtea unghiuri diferite instinctul fundamental şi ursit al firii omeneşti". (**Solilocvii**)

Universurile religioase sunt compuse din **hierofanii** / manifestări ale sacrului exprimate în simboluri, în mituri, în forțe supranaturale, în structuri ale unui limbaj prereflexiv având semnificații ascunse.

Exemple:

1) ***stâlpul cosmic*** – **axis mundi** – axă a lumii – simbolizat de stâlpul ritual, stâlpul casei, sceptrul sau buzduganul suveranului.
- elemente figurative – copacii

2)***piramida***–implicat al verticalității sacre, simbolizat de săgeată, suliță, steag.
- elemente figurative – munții, acoperişurile caselor

3) ***coloana*** – complex de semnificații dominat de spațialitate şi ascensiune.

4) ***roata*** – complex de semnificații dominat de temporalitate şi ciclitate.

* **IUBIREA**. În concepția lui Eliade, iubirea are capacitatea de a da sens existenței, de a reîntineri ființa umană.

***MOARTEA** - care este "o supremă inițiere", trebuind "să mori pentru a renaşte în eternitate", idee preluată şi din concepția lui M.Eminescu "moartea este laboratorul unei vieți eterne"... "moartea sămânța vieții noua", nuvela fiind o "alegorie a morții sau a trecerii spre moarte" (Sorin Alexandrescu).

III - Nuvela aparține celei de-a patra faze a prozei eliadești după clasificarea realizată de E. Simion.

1) **Faza indică**	- ISABEL ŞI APELE DIAVOLULUI - MAITREYI – model epic, mai degrabă anglo-saxon, unde spiritualismul caută alianța unui erotism fervent, luxuriant.
2) **Faza existențialistă**	- ÎNTOARCEREA DIN RAI - HULIGANII – promovează un existențialism incipient, tradus printr-un sentiment de criză totală a valorilor morale şi intelectuale.
3) **Faza fantasticului de tip erudit conținând simboluri de tip**	- *folcloric* DOMNIŞOARA CRISTINA - SARPELE - *indic* – SECRETUL DOCTORULUI HONICBERGER - NOAPTEA DE SÂNZIENE Arhaicul autohton explorând resurse de gândire magică din folclorul românesc şi miturile indo-europene.
4) **Noua vârstă a fantasticului eliadesc**	- LA ȚIGĂNCI - PE STRADA MÂNTULEASA - ÎN CURTE LA DIONIS - TINEREȚE FĂRĂ DE TINEREȚE cultivă un tip special de fantastic fără precedent în literatura română derivat din concepția că **sacrul** nu a dispărut, ci continuă să fiinţeze camuflat în **profan.**

IV - Fantasticul în literatura română este foarte vechi. El apare în:

1) **literatura populară** – basme, povestiri despre strigoi, vampiri, descântece, vrăji. Oamenii neputând să-şi explice ştiinţific anumite fenomene apelează la modalităţi empirice, cred într-o lume metafizică ale cărei forţe pot fi invocate pentru a acţiona asupra realului.

2) **literatura cultă** – la Mihai Eminescu = un fantastic metafizic neexplicat prin conexiuni cu elementele folclorice

- la Ion Luca Caragiale, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu = un fantastic la graniţa dintre real şi ireal
- la Mircea Eliade * un fantastic intelectualizat
  * a înnoit fantasticul românesc apropiindu-l de marile mituri ale existenţei moderne, pornind de la ideea ca **sacrul** se manifestă în aspectele cele mai banale existenţei.
  * este un magic înlocuit de mitic.

Elemente ale discursului narativ:

Orice formă de ficţiune în proză beneficiază de două coordonate:

trama = diegeza = povestea = fabula =”histoire” = ceea ce s-a petrecut,
= acţiunea, evenimentul

discursul=povestirea=discursul=subiectul=”discours” = modul în care narativ cititorul ia cunoştinţă de acţiune.

V- Fragmentul **incipit** (în tramvai) conţine:

Incipit – formulă prin care debutează o proză, formulă memorabilă şi cu un anumit rol în desfăşurarea ulterioară a operei

Tipuri de incipit:

- **Captatio benevolentiae** = introduce treptat cititorul în lumea ficţiunii.
- **Ex abrupto** = atacă brutal ideea fără o pregătire prealabilă.
- O motivaţie care se suprapune intrigii.
- Începe cu finalul (opera întoarsă spre trecut), final care se dovedeşte

de cele mai multe ori doar potenţial, opera fiind o analepsă amplificată, putându-se ajunge uneori la finalul anunţat în incipit.

- *localizarea spațială*: București „un oraș plin de semne, de **epifanii**, un oraș inițiatic, cu străzi care ascund mistere vechi și indivizi care poartă cu ei, fără să știe, mituri", "o localitate sacră, ca o așezare helenică, sursă inepuizabilă de mituri"(E. Simion)

Epifanie = apariție a sacrului

- *localizarea temporală* (timpul evenimențial, timpul diegetic care va avea și o structură pluridimensională)

= secolul al – XX – lea – ora 3 p.m.

= **timpul 1 - cel real**

- *lexeme* aparținând câmpului semantic al toridului: "căldura era încinsă, înăbușitoare", "cald", "arșiță", "căldura fiind un factor climatic în povestire" "pentru sufletele simple este o justificare a situațiilor anormale în care intră" (E.Simion)

- *introducerea personajului principal* Gavrilescu, profesor anodin/nesemnificativ de pian. Naratorul își alege în mod deliberat "indivizi simpli pentru a releva în ei o realitate spirituală profundă" (E.Simion) pornind de la ideea că miticul se manifestă în aspectele cele mai banale ale existenței.

- *motivul indumentului* (al hainelor)= convenție socială ce îl plasează pe om pe o nouă treaptă a scării valorice determinându-l să uite principalele sensuri ale vieții.

„ Îmbrăcămintea este intermediar între **natură** (esența eului nealterat de convențiile sociale) și **cultură**" – G.Durrant, Structurile antropologice ale imaginarului

- *motivul cifrei trei*, cifră cu încărcătură magică ocurentă în discurs și prin multiplii ei – 12, 21 (referitoare la oră, lecții de pian, bani, fete, ani)

2. **Pierderea servietei cu partituri**: - intervenția hazardului pentru ca „individul să ia act de existența misterului" (E. Simion), orice fantastic producându-se printr-o irumpere brutală a misterului în sânul vieții reale "(Roger Caillois).

3. **La țigănci**: - **motivul banilor** = o convenție și o nouă serie de limite impuse eroului.

- bătrâna "baba", "așezată la punctul de frontieră între două tărâmuri" (E. Simion) este un „Cerber autohton".

- este validată prima ratare a personajului: pe linie profesională a ratat șansa unei afirmări.

- repare **motivul hainelor**: ținând cont de signaletica trasată de G. Durrand se validează ideea că personajul Gavrilescu, dezbrăcat se confruntă cu eul adânc, luarea hainelor semnificând lepădarea convenienței și pregătirea lui pentru a trece **dincolo**.

- **bordeiul ţigăncilor** = o lume atemporală ce facilitează ieşirea din profan şi recuperarea paradisului pierdut.

- este validată **tema timpului**: timpul mitic care nu are o structură lineară ci una spiralată permiţând atingerea şi lansarea în trecut şi viitor:

„- Trebuie să fie aproape **patru**. La **trei** am terminat cu lecţia cu Otilia. - Atunci să ştii **iar a stat ceasul**, şopti bătrâna, căzând din nou pe gânduri ".

adică T_o = tinereţea = cu 20 de ani în urmă: „Hildegard ! exclamă el, adresându-se fetei. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani"; regăsirea memoriei face posibilă comunicarea cu trecutul, prin **anamneză** omul îşi regăseşte sufletul pierdut (conf. Platon)

- apare ideea celei de-a doua ratări: pe plan sentimental a ratat marea iubire a vieţii lui.

- simbolistica celor trei fete (echivalente ale **parcelor** sau **ielelor**):
  - ţiganca – mistica orientală, senzualul, voluptatea;
  - grecoaica – arta, creştinismul;
  - evreica – legea veche, iudaismul;

- ele reprezintă trei aspiraţii ale gândirii lui Gavrilescu.

-necunoaşterea fetelor şi eschivarea lui Gavrilescu validează:
- a) ideea că Gavrilescu este incapabil de a lua decizii fundamentale;
- b) la nivel conotativ incapacitatea muritorului de rând de a-şi depăşi limitele telurice, de a se supune imperativelor absolutului;

Sublimându-se astfel ideea ratării personajului la antipodul posibilei explicaţii a numelui: de la Gavriil – arhanghelul ce nu-şi greşeşte niciodată ţinta
- afirmă ideea disponibilităţii sacre a personajului şi a incapacităţii de a şi-o manifesta.

- **motivul labirintului**: „Simţea de asemenea că hora îl poartă uşor, printre fotolii şi paravane, către fundul încăperii, dar după câtva timp renunţă să se mai împotrivească" „ceea ce vedea el erau două sau trei paravane separate care-şi împreunau imaginile într-o mare oglindă cu ape **verzi-aurii**".

- ieşirea din bordeiul ţigăncilor reprezintă prima ieşire din labirint urmărind „firul Ariadnei".

Explicaţie:

Orice **alcătuire hermeneutică** (spaţiu concentrat semantic) admite două soluţii pentru ieşirea din labirint:

- **firul Ariadnei** - refacerea traseului regresiv sau progresiv
- **zborul lui Dedal şi Icar** – deconstrucţia hermeneutică (J. Derrida)

Explicaţie- Dedal, Icar, Ariadna

Minos, regele Cretei porunceşte lui Dedal, vestit arhitect să construiască un edificiu inextricabil în care să-l ascundă pe Minotaur (monstrul născut de soţia sa). Dedal construieşte un labirint neacoperit din care nici un muritor o dată intrat, nu mai putea ieşi.

Teseu, însă va reuşi să iasă, după ce îl va ucide pe Minotaur,cu ajutorul unui ghem de lână oferit de Ariadna, fiica lui Minos → **primul motiv – Firul Ariadnei :**

- expresie folosită cu sensul de sfat, ghid pentru a ieşi dintr-o situaţie încurcată ;
- livresc vizează rezolvarea unei situaţii prin refacerea unui drum (vezi şi drumul Vitoriei Lipan din *Baltagul*).

Minos, regele Cretei porunceşte lui Dedal va fi el însuşi închis în labirint. Deşi creatorul acestui edificiu, nici el nu mai poate ieşi → **al doilea motiv: al operei care-şi depăşeşte prin perfecţiune creatorul.**

Construieşte două perechi de aripi, pentru el şi pentru fiul său Icar, ieşind apoi din labirint **prin zbor → al treilea motiv – al deconstrucţiei hermeneutice,** al depăşirii limitelor impuse de un spaţiu, simbol al ascensiunii, **al evadării omului.**

Icar, îmbătat de zbor, se apropie tot mai mult de soare (→**al patrulea motiv al aspiraţiei omului spre absolut,** al accederii la ceva care depăşeşte condiţia de muritor) şi aripile i se topesc, el căzând în mare (după unele legende) → **al cincilea motiv** – prin extensie – **al îngerului căzut.**

4. **Plecat de la ţigănci** acasă, Gavrilescu constată că:

a) banii pe care-i avea nu mai sunt valabili;

b) acasă la el şi la m-me Voitinovici locuiesc alte persoane necunoscute.

Orele petrecute în bordeiul ţigăncilor (**dincolo**) e echivalat astfel cu 12 ani petrecuţi **dincoace.**

- timpul $_2$ = T_1 + 12 ani (timpul încremenit la bordeiul ţigăncilor este echivalentul timpului dilatat – 12 ani timp istoric, real)

- naratorul creează două lumi paralele în cadrul aceluiaşi univers cotidian, tehnica deosebită conferind capacitatea de a menţine coerentă existenţa eroului în cele două planuri:

a) **la intrarea în bordei** -
iniţial legătura este facilitată de tramvai: „Gavrilescu pătrunse într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre şi verzi. Auzi, **depărtat**, apropiindu-se **tramvaiul şi uruitul metalic** i se păru atât de insuportabil, încât îşi duse mâna la **frunte.** Când zgomotul **se pierdu, descoperi** lângă el o bătrână care-l privea curios, aşteptând parcă să se trezească".

b) **la ieşirea din bordeiul ţigăncilor**
„– Vă spun, draperia aceea era ca un giulgiu.... Mă mir că nu m-am sufocat !
- Da, a fost foarte cald, spuse baba.
În acea clipă se auzi, **depărtat uruitul metalic** al **tramvaiului.** Gavrilescu îşi duse mâna la **frunte**".

- autorul apelează aşadar la un **limbaj alchimic**, încărcat de semnificaţii corespunzând semnelor concentrate în universul cotidian: „giulgiul" lexem aparţinând câmpului semantic al morţii prefigurează astfel una dintre temele nuvelei asigurând **„motivarea compoziţională a operei"**(B. Tomasevski), „tramvaiul" element liant între cele două tărâmuri, „frunte"- sugerând încercarea de conştientizare.

5. **Revenirea la bordeiul ţigăncilor** (pentru a se lămuri) presupune depărtarea de lumea care-l refuză şi intrarea într-un spaţiu atemporal. Legătura de data aceasta este birjarul, un Charon autohton (Caron, Charon = cel ce trecea morţii peste Stiks), trimiterea realizându-se printr-un alt lexem aparţinând accesoriilor câmpului semantic al morţii: „În tinereţe am fost dricar".

- domină iarăşi un limbaj alchimic ; „– Mai e doar nemţoaica. Ea nu doarme niciodată". Nemţoaica este Hildegard. La prima sosire la ţigănci, Gavrilescu refuzase nemţoaica în favoarea celor trei fete, acest refuz reprezentând pentru el o engramă.

Engramă = urmă lăsată în subconştient de o întâmplare, blocaj psihic.

- adverbul negativ şi temporal „niciodată", pe lângă faptul că plasează în atemporal, sugerează ideea că omul nu poate fugi de ceea ce îi este menit şi nici de trecutul său.

- "Să numeri **şapte** uşi. Şi când ai ajunge la a şaptea uşă să baţi de trei ori". Cifra şapte, conform filozofiei lui Samkya semnifică cele şapte trepte existenţiale, pe care trebuie să la parcurgă omul pentru a se desăvârşi spiritual.

- regăsirea iubirii din tinereţe, prin Hildegard/girantul lui spiritual în transcendent, marchează cel de-al treilea timp →T3 = timpul mitic. Naratorul oferă o altă perspectivă asupra relaţiei cu lumea: Gavrilescu are nostalgia trecutului, dar e împins spre viitor spre a –şi regăsi iubirea, aidoma lui Dionis (din nuvela Sărmanul Dionis de M. Eminescu) care coboară din trecut migrând oniric spre un alt avatar sufletesc al său.

- regăsirea memoriei face astfel posibilă legătura cu trecutul, timpul mitic confundându-se cu cel istoric.

6. **Plecarea celor doi**, în trăsura condusă de birjar, pe drumul **cel mai lung** „fără să mai deschidă poarta" semn că ei nu mai sunt nişte prezenţe materiale, afirmă clar estomparea graniţei dintre real-ireal sau o **anulare a timpului** (S. Alexandrescu)

- ieşirea de natură onirică: „Aşa **începe**. Ca-ntr-un vis"– e în măsură să schimbe optica asupra relaţiei omului cu lumea, viziunea dominantă a secolului XX stând sub semnul conştiinţei că "Dumnezeu a murit"(Nietzsche). Eliade consideră astfel că omul poate să depăşească „urphaenomenul" (fenomenul originar care-l pune pe om în uimire - cf. Goethe). Noua perspectivă validează cea de-a treia caracteris-tică a unui discurs artistic: **globalismul** (C. Noica)

Caracteristici ale discursului artistic:
a)**cosmogonicul** = varianta artistică a ontologicului
b) **profeticul** sau **oracularul** sau **aforisticul** = ceea ce dă gândirii alură dogmatică.
c) **globalismul** = propensiunea pentru monumentalitate
(C. Noica)

- finalul i-a îndreptăţit pe unii critici să afirme că "visul şi plăcerea sunt anticamerele morţii"(E. Simion), cea de-a doua ieşire din labirint, de data aceasta cel al existenţei realizându-se prin zborul oniric, prin "deconstrucţia hermeneutică" (J. Derrida), în concepţia lui Eliade "orice existenţă fiind un labirint". Moartea are astfel "valoarea unei eschatologii de tip mitico-religios acordate cu veşnicia"(Sergiu Pavel Dan), fiind văzută ca o "supremă iniţiere" (Mircea Eliade). Motivul "vieţii ca vis" este preluat după mărturisirile autorului de la Mihai Eminescu, acesta inspirându-se

posibil, din opera lui Calderon de la Barca – **La vida es sueno**. Visul este considerat de Eliade "supapa de siguranță a setei de transcendere"liant între viaţă şi moarte văzută ca "supremă inițiere, trebuind "să mori spre a renaşte în eternitate"(Mircea Eliade), similitudinea cu Eminescu afirmându-se şi aici: "moartea este laboratorul unei vieți eterne."

Schema temporală:
T_1 (ora 3 p.m.) – T_0(cu douăzeci de ani în urmă)- T_2 (cu doisprezece ani de la T_1) – T_3 (suprapunerea timpului mitic cu a celui istoric), validează construcția diegetică pe baza **transgresării timpului** deoarece sunt abolite legile temporale specifice ordinii naturale logice.

V -Elemente de hipertextualitate (G. Genette)

Ample conexiuni la nivelul conotativelor se validează cu nuvela BUFNIȚA OARBĂ a scriitorului persan Sadeq Hedayat apărută în 1953(tradusă de G.Iorga), scriitor a cărui viață s-ar fi putut intersecta cu cea a lui Eliade prin cercuri de cunoaştere comune, ambii vădind aceleaşi propensiuni pentru istorie, cultură, religie, folclor. Scriitorul persan vizitează India la numai cinci ani diferență de vizita facută de Mircea Eliade în 1931, mânat de aceleaşi dorințe. Nuvela este construită pe aceleaşi dominante, anumite secvențe narative (ex: birjarul) fiind reiterări ale unui motiv comun.

ROMANUL

1. Definiţie

Formă literară proteică, romanul îşi conturează cu greu o definiţie. E. M Forster, în Aspecte ale romanului, afirmă: "În chip evident, romanul e una din cele mai umede regiuni ale literaturii – un platou irigat de sute de râuleţe, degenerând uneori într-o adevărată mlaştină."

1. DEFINIȚIE

Romanul este specia genului epic de cele mai mari dimensiuni., în proză şi mai rar în versuri.

- Într-un studiu intitulat Genurile literare, B. Tomaşevschi consideră că dimensiunea „este un indiciu de bază pentru lucrările narative. [...] De volumul lucrării depinde modul în care autorul va dispune de materialul fabulativ, cum îşi va construi subiectul şi cum îşi va implica tematica în subiect". Definiţii ale romanului în funcţie de acest criteriu:
  "Naraţiune fictivă în proză, de mărime substanţială" – Philipp Stevick
  "operă de ficţiune în proză care depăşeşte 50.000 de cuvinte" – E. M. Forster

- Alte definiţii se concentrează asupra legăturii acestei opere de ficţiune cu realul din care se hrăneşte: „romanul se dezvoltă din familia formelor narative nefictive – scrisoarea, jurnalul intim, biografia, cronica sau scrierea istorică; el se dezvoltă, ca să spunem aşa, din documente; stilistic, el pune accentul pe detaliul caracteristic, pe mimesis." (Wellek şi Waren, Teoria literaturii)

2. Trăsături (după M. M. Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, capitolul „Eposul şi romanul")

- Acţiunea este dominantă, conferind romanului dinamism.
- Se desfăşoară de obicei pe mai multe planuri.
- La acţiune participă mai multe personaje.
- Intriga este încordată.
- Dezvoltă o problematică gravă.
- Se bazează pe evenimente reale, pe documente.

La fiecare trăsătură, Bahtin găseşte argumente contrare (de exemplu există romane desfăşurate pe un singur plan, cu un singur personaj, cu o tentă comică etc.), demonstrând instabilitatea speciei în devenire, necristalizată încă, aflată „în fruntea procesului evoluției întregii literaturi a epocii moderne". (p. 544)

3. Termenul

Lexemul „roman" a fos preluat în limba română prin filieră franceză. Aici provenea din latinescul „romanic(us)", devenit în latina populară „romanice", un adverb cu sens peiorativ: romanic = ceva în felul romanilor (şi nu al francilor), ceva în limba vulgară (şi nu în latina literară).

În limba engleză, termenul „romance" = **romanț** se deosebeşte de „novel" = **roman**. R. Wellek şi A. Warren în Teoria literaturii precizează că, în 1785, Clara Reeve a făcut între ele următoarea distincție: „ Primul tip (*the novel*) prezintă o imagine a vieții, a obiceiurilor reale şi a epocii în care este scris. Cel de-al doilea tip (*the romance*) descrie, într-un limbaj ales şi elevat, ceea ce nu s-a întâmplat şi nu se va întâmpla vreodată."

4. Taxonomie/clasificare

a. Cea mai cunoscută clasificare este cea care ia în considerație criteriul tematic:

roman de dragoste
roman polițist
roman social
roman de aventuri
roman autobiografic
roman psihologic
roman mitic
roman inițiatic etc.

b. Altă clasificare vizează arta narativă: tradițional
modern/polifonic

c. Din punctul de vedere al viziunii auctoriale şi al comportamentului naratorului, romanul poate fi: obiectiv / realist
subiectiv / de analiză psihologică

5. Precizări

❖ Roman *tradițional*

a. Termenul este folosit pentru a desemna romanul european de până la Flaubert şi Balzac, adică în secolul al XIX-lea. La noi,

ctitorul/întemeietorul romanului modern este Liviu Rebreanu. Pentru trăsăturile prozei tradiționale vezi pagina ...

b. Noțiunea de roman tradițional este folosită şi de Eugen Lovinescu pentru creații românești din secolul al XX-lea (perioada interbelică) care se orientau spre valorile autohtone, abordau o tematică social-țărănească şi uneori religioasă.

Ex. Ion Creangă, Amintiri din copilărie
M. Sadoveanu, Zodia cancerului; Baltagul etc.

❖ Roman ***modern***

Utilizarea noțiunii este aproximativ aceeaşi la E. Lovinescu şi la criticii occidentali. Pentru Lovinescu, modernizarea prozei înseamnă evoluția ei de la rural la urban şi de la subiectiv la obiectiv. W. C. Booth ia în considerație naratorul şi viziunea/ punctul de vedere. Pentru trăsăturile prozei moderne vezi pagina...

Ex. Liviu Rebreanu, Ion; Pădurea spânzuraților (Rebreanu este considerat ctitorul romanului românesc modern);
Camil Petrescu, Patul lui Procust;
H. Papadat-Bengescu, Concert din muzică de Bach
Marin Preda, Moromeții etc.

❖ Romanul ***obiectiv***

Sintagma este folosită de Eugen Lovinescu în Istoria literaturii române contemporane. Criticul face delimitarea între proză (numită de el „poezie epică") „a cărei evoluție nu poate însemna decât adâncirea în *obiect*" şi poezie („poezia lirică") a cărei evoluție „înseamnă adâncirea în *subiect*".
Ex. Liviu Rebreanu, Ion; Răscoala

❖ Romanul ***subiectiv***

Promovat de Marcel Proust, iar la noi de Camil Petrescu, este numit roman subiectiv şi liric, proustian, de analiză, analitic autobiografic, psihologic sau, în general, roman nou. Este, alături de romanul realist obiectiv, cea de a doua orientare a romanului modern din epoca interbelică.

Ex. Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război
Mircea Eliade, Maitreyi etc.

În Arca lui Noe, vol. II, cap. „Trei femei", Nicolae Manolescu remarcă inconsecvențe în folosirea termenilor chiar la criticul care i-a lansat. „Dar ce înseamnă *subiectiv* şi *obiectiv* în literatură (şi în roman)? Să notăm de la început că Eugen Lovinescu confundă o accepție istorică cu una structurală: pe de o parte, subiectivitatea şi obiectivitatea indică la el două etape, de tinerețe şi de maturitate, în evoluția romanului; pe de alta, sensul termenilor devine capabil să distingă poezia (subiectivă în esență) de roman (obiectiv în esență). Nici una dintre accepții nu este însă explicitată de E. Lovinescu. Nu suntem mai lămuriți nici dacă luăm în considerare utilizarea termenilor exclusiv în domeniul romanului. E. Lovinescu îi întrebuințează vădit, în mai multe înțelesuri. O primă opoziție pare a fi la el aceea dintre caracterul confesiv, liric, adică întors spre subiect, şi caracterul de observare a realității exterioare. De aici decurge, pe latura obiectului prozei, o poziție oarecum diferită, deşi încă apropiată: între psihologic şi social. Nu o dată, de la Eugen Lovinescu încoace, romanul psihologic a fost asociat de subiectivitate, iar cel social, de obiectivitate. În fine, există la criticul de la *Sburătorul* şi opoziția dintre tezism şi realismul plenar: proza cu teză ar fi vinovată de subiective imixtiuni ale autorului în logica realității ficțiunii, în vreme ce adevăratul roman realist respectă această logică, a acțiunilor şi a personajelor deopotrivă." (p. 19)

Iată deci accepții ale termenilor *obiectiv/subiectiv* la E. Lovinescu şi în critica literară de mai târziu:

a. roman *obiectiv* = diferit de poezia - subiectivă;
diferit de romanul imatur, din secolul al XIX-lea

b. roman *obiectiv* = întors spre lumea din afara eului creator
subiectiv = cu caracter liric, întors spre subiect, psihologic

c. roman *obiectiv* = respectă logica realității ficțiunii (chiar dacă e vorba de un univers fictiv, el are o coerență logică)
subiectiv = proza cu teză, cu subiective imixtiuni ale autorului în logica realității ficțiunii

Ion Creangă, Amintiri din copilărie

1. Tema
2. Rema: roman autobiografic
3. Construcţia holomorfică
4. Realizarea artistică; stil, structuri narrative, cronotop

1. Tema

Primul roman autobiografic din literatura noastră, roman al copilăriei în fapt greu de încadrat într-o singură specie, a apărut între 1881 şi 1892, după cum urmează: în Convorbiri literare se publică primele trei părţi, 1881,1881, 1882, iar partea a IV-a apare postum în volumul al II-lea al primei ediţii Creangă, în 1892.

În termeni generali, Amintiri din copilărie tratează *tema copilăriei*, în fapt o temă socială, centrată pe imaginea satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea. Totul este văzut din perspectiva copilului de aproximativ 12 ani, pentru care localitatea natală este "axis mundi": "sat vechiu răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului, cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre, care ştiau a învârti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi şi dascăli şi poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor". Atmosfera generală este edenică iar perspectiva unică cenzurează percepţia. Cu toate acestea, opera are un mare grad de generalitate, ceea ce l-a făcut pe G. Călinescu să afirme că I. Creangă prezintă aici "copilăria copilului universal". Tema copilăriei se poate încadra într-o categorie mai largă: tema socială.

2. Rema

Amintiri din copilărie este greu de încadrat într-o specie. Are trăsături de jurnal, de memorii, de reportaj, fiind în fond o operă de ficţiune, mai degrabă un *roman autobiografic*. Este prezentat sub forma unui *bildungsroman*, deoarece vizează în punctele ei, esenţiale zidirea interioară a lui Nică.

Rema reprezintă forma în care este expusă o temă artistică. Termenul este folosit de G. Genette în Introducere în arhitext.

Prin remă vom înţelege în ceea ce urmează atât specia în care se încadrează opera, cât şi maniera tradiţională sau modernă de a aborda subiectul. Forma poate fi exterioară: specia, dar şi interioară: stilul.

3. Construcție și holomorfism

Cele patru părți ale romanului şi, de asemenea, unele secvențe narative ar putea constitui opere separate, fiind în acelaşi timp armonios integrate în sistem.

Partea I. După o scurtă prezentare a satului, subiectivă ca în toată opera, sunt evocate şcolile: cea de la Humuleşti şi cea de la Broşteni. Interesul este focalizat pe ideea de instrucție şi de învățătură.

Partea a II-a. Nu respectă cronologia. Se revine la prima copilărie, imaginea mamei şi a tatălui, apoi sunt evocate cunoscutele întâmplări: smântânitul oalelor, cireşele, pupăza şi scăldatul. Viața copilului aminteşte fericirea edenică.

Partea aIII-a. Prezintă şcoala de catiheți de la Fălticeni; critică sistemul de învățământ şi manualele greoaie.

Partea a IV-a. Drumul de la Humuleşti la Iaşi şi pregătirile pentru plecare sunt un bun prilej pentru a evoca satul şi copilăria, pe cale de a fi definitiv pierdută.

Deşi publicate la date diferite, cele patru părți au unitate de stil şi tematică.

Holomorfism: termenul vizează construcția unei opere din componente narative care au, în acelaşi timp, o existență independentă dar şi calitățile necesare pentru a se integra în sistem.

4. Realizarea artistică

A. Stilul

Principalele trăsături ale stilului lui Creangă sunt umorul şi oralitatea. Afirmația este demonetizată prin repetiție, dar valabilă.

Umorul este acea calitate a stilului de a stârni râsul sau cel puțin de a crea o stare de bună dispoziție. Tipuri de umor prezente în această operă sunt: umorul de limbaj, de nume, de caracter şi de situație.
Umorul de limbaj se realizează prin:

- folosirea în exces a regionalismelor;
- inserarea unor glume în text;
- proverbe şi zicători hazlii;
- cuvinte inventate;
- sintagme formate prin asociații surprinzătoare;fraze construite antitetic (sfârşitul este surprinzător şi se opune începutului).

Oralitatea este o trăsătură care ține atât de tradiția populară, bazată pe o inteligență nativă cât şi de o modernitate bine stăpânită de Ion

Creangă. În actul comunicării orale, canalul de transmitere este aerul, ceea ce presupune ca cei doi actanți să se afle *în acelaşi timp şi în acelaşi spațiu.*

Pentru limpezirea problemei, este necesar să ne reamintim schema actului comunicării stabilită de Roman Jakobson:

context
cod
emițător --------- **mesaj** ------- **receptor**
sec. XIX **canal** sec. XXI

În Amintiri…, emițătorul / naratorul se preface că este "un om care stă pe laviță şi istoriseşte altora, fiind el însuşi erou subiectiv în narațiunea obiectivă"(G. Călinescu). Aflarea în acelaşi timp şi spațiu este deci simulată, folosindu-se mijloacele cunoscute. Cititorul este obligat să accepte jocul şi să se transforme în naratar. Se creează pe tot parcursul textului o complicitate grație căreia cititorul devine partener al creației.

Realitatea istorică	Opera literară
Autorul Ion Creangă este omul care a trăit între 1837/39 şi 1889 şi care a acumulat o anume experiență de viață.	**Naratorul** este cel care povesteşte şi care se deosebeşte de autor. Autorul există în lumea reală, naratorul este o "ființă de hârtie" (R. Barthes), adică face parte din lumea ficțiunii.
Cititorul este cel care parcurge paginile într-un timp istoric şi le interpretează în funcție de experiența lui de viață.	**Naratarul** este cel căruia i se povesteşte; el trăieşte de asemenea în lumea ficțiunii.

Noțiunile din realitatea istorică şi cele din opera literară par să se suprapună şi, în orice caz, îşi corespund. În nici o situație însă ele nu trebuie confundate.

Prin trăsătura numită *oralitate* granițele sunt şi mai mult forțate. Cititorului i se propune un joc: să-şi imagineze prezența lui în mijlocul evenimentelor. Şi, pentru ca acest lucru să fie posibil, autorul, care la rândul lui a intrat în joc, se foloseşte de următoarele mijloace:

- adresarea la persoana a II-a;
- expresii oralizante de tip "vorba ceea", "şi scurtă vorbă";
- sintaxa specifică vorbirii;
- dialog informal;
- folosirea interjecțiilor;
- regionalisme;
- anacolutul; etc.

În felul acesta, se procedează la un fel de "captatio benevolentiae", care sporeşte gradul de interes pentru lectură.

B. Structuri narative

Amintiri din copilărie a părut contemporanilor o simplă scriere autobiografică, plină de umor ţărănesc. Primul care semnalează calitatea de scriitor adevărat a lui Ion Creangă este G. Călinescu în Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Etichetarea lui ca scriitor "poporal" este incorectă, deoarece opera lui Creangă "este peste înţelegerea unui om de la ţară". Acelaşi G. Călinescu îl considera chiar un scriitor livresc, asemenea lui Rabelais.

Din perspectiva unei interpretări moderne, Amintirile... oferă cititorului competent adevărate delicii spirituale. Aplicând noţiunile moderne de naratologie, vedem că opera lui Creangă răspunde surprinzător, mai ales pentru că avem de-a face cu un narator cu înclinaţii ludice.

Naratorul, plasat la nivelul discursului, este un om matur care îşi aduce aminte, cu nostalgie, de copilărie: "Stau câteodată şi-mi aduc aminte..."

Între timpul istoriei /diegetic şi cel al discursului este o distanţă de două–trei decenii, ceea ce face ca viziunea naratorului să fie subiectivă.

În "Amintiri...", diegeza se caracterizează prin veselie şi lipsă de griji care îşi pun amprenta şi asupra discursului. Acesta însă este ameninţat din umbră de un registru grav, gata oricând să se manifeste: "Uite cum te trage pe furiş apa la adânc, şi din veselia cea mai mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată."
Discursul tinde prin urmare să aibă o existentă independentă.

Istorie/ diegeză = acţiunea propriu-zisă, la care participă o sumă de personaje.
Discurs= relatarea istoriei, spunerea poveştii.

Platon numeşte "mimesis" acţiunea propriu-zisă (realitatea este imitaţie a lumii ideilor absolute) şi "diegesis" simpla povestire. Termenii sunt folosiţi apoi de Aristotel în Poetica şi discutaţi de G. Genette care se opreşte la "istorie" şi "discurs".

Timpuri

- **timpul autorului** = când a fost scrisă cartea;
- **timpul istoriei/diegetic** = în care se petrec evenimentele narate;
- **timpul discursului** = când evenimentele sunt povestite (nu se confundă cu timpul autorului).
- **timpul cititorului** = când este receptată opera

C. Forme ale cronotopului. Metafora spațiu-timp

Din cele mai vechi timpuri, oamenii au avut tendința de a transforma *timpul în spatiu*. Primul ceas desenat pe nisip este un argument în acest sens. Minutele şi orele devin milimetri şi centimetri, iar lunile anului se pot reprezenta prin mici pătrate pe o foaie de hârtie. Privind ceasul sau calendarul, planul spațial, omul se simte puțin demiurgul ce cuprinde cu privirea viitorul şi trecutul, în timp ce în plan temporal nu poate stăpâni decât clipa prezentă.

Cronotopul (crono = timp; top = spațiu) a fost preluat din matematică şi din teoria relativității a lui Einstein şi definit de M. Bahtin în *Probleme de literatură şi estetică:* "Vom numi cronotop (ceea ce în traducere ad litteram înseamnă spațiu-timp) conexiunea esențială a relațiilor temporale şi spațiale, valorificate artistic în literatură.[...]el exprimă caracterul indisolubil al spațiului şi timpului (timpul ca cea de-a patra dimensiune a spațiului). Noi înțelegem cronotopul ca o categorie a formei şi conținutului în literatură".

În linii mari, spațiul este definit în raport cu timpul; acelaşi spațiu în timpuri diferite nu este de fapt acelaşi spațiu, ci unul diferit.

Cronotopul drumului. În partea a IV-a a Amintirilor..., se transformă *spațiul în timp*. Drumul de la Humuleşti la Iaşi nu este o simplă deplasare dintr-un loc într-altul, ci devine trecerea spre o vârstă nouă, adolescența. Dacă spațiul permite aparent mişcarea dus-întors, timpul nu mai este în aceeaşi situație, de aici venind regretul despărțirii, ardoarea cu care se roagă să fie lăsați pe loc şi constatarea lucidă că "eram şi noi holtei din pacate". Băieții au intuiția faptului că, în desfăşurarea timpului subiectiv, zilele ar trece mai lent dacă ar rămâne în sat, pe când aşa, ruptura e bruscă, dureroasă şi, mai ales, ireversibilă. Drumul capătă valoare inițiatică, asemenea aceluia din basme, când eroul se desprinde brusc din universul familiei, trece "podul" şi înfruntă primejdiile lumii mari.

Cronotopul satului. În baza argumentației de mai sus, Nică şi vărul său au, de asemenea, intuiția faptului că, întorşi în sat după un timp, nu vor mai regăsi acelaşi spațiu. Humuleştiul este un cronotop, definit cu migală de-a lungul operei şi definind la rândul său protagonistul, ființă unică şi irepetabilă ce nu se confundă nici cu naratorul matur, nici cu autorul.

Satul reprezintă paradisul copilăriei. Din punctul de vedere al lui Nică, el este spațiul sacru al unei fericiri eterne, din care va fi însă expulzat în momentul "coacerii", maturizării sale. Plecarea spre Iaşi devine un fel de naştere cu dureri, o alungare definitivă în lumea imperfectă.

Cronotopul şcolii şi gazdei. La Fălticeni, un episod din viaţa lui Nică se desfăşoară într-o dimensiune temporală bine precizată, definită prin tendinţa specifică tinereţii de a vedea viaţa în roz, pe de o parte, şi grijile pe care şcoala şi traiul la gazdă le generează.

Timp şi spaţiu se împletesc într-o metaforă ce pune în lumină nouă anumite elemente ale operei. Un episod din viaţa personajului se desfăşoară într-un spaţiu irepetabil, la fel ca şi timpul.

ARTA NARATIVĂ A UNUI SCRIITOR

Vă propunem planul general al unui esu având ca temă arta narativă a unui prozator, precum şi un model schematic de realizare a lui, o aplicaţie pe romanul "Enigma Otiliei" de G. Călinescu.

Înainte ca elevul să poată scrie o asemenea compunere, trebuie să parcurgă următoarele etape:

- să recitească textul şi să urmărească în el elementele specifice temei eseului;
- să-şi clarifice noţiunile de naratologie dobândite anterior;
- să aplice pe text.

Aplicaţia se face în dublu sens:

1. dinspre text spre teorie; lectura competentă dezvăluie specificitatea/originalitatea artei narative a scriitorului; aceasta este o atitudine estetică;
2. dinspre teorie spre text; noţiunile pe care elevul le are şi le stăpâneşte îl ajută să descopere faţa nevăzută a textului, uneori chiar peste intenţiile autorului, ceea ce sporeşte deliciile analizei şi chiar numai ale lecturii; aceasta este atitudinea tehnicistă.

În prefaţa la "Arca lui Noe", Nicolae Manolescu între criticii literari artişti şi criticii savanţi şi, în ciuda reproşurilor aduse celor din urmă, hotăra că este necesar să aplecăm urechea şi la metodele lor de investigare a textului literar, pentru că "frica artistului de rigoare în vocabular şi de metodă în gândire a creat mari greutăţi criticii şi teoriei literare".

Modelul schematic propus are şi explicaţii teoretice, adică se văd firele texturii. Ei trebuie să renunţe la ceea ce li se pare de prisos şi să opereze o selecţie a ideilor în funcţie de lungimea pe care şi-o propun pentru propriul lor eseu.

ARTA NARATIVĂ
Plan general pentru o operă epică în proză

1. ***Introducere:***
   - ♦ plasarea scriitorului în contextul epocii (direcții, curente); opera.
2. ***Tipuri de roman/ nuvelă/ povestire:***
   - A) trăsături distinctive;
   - B) temă şi remă.
3. ***Naratorul***
4. ***Narațiunea/ structuri narative:***
   - A) perspectiva narativă – viziune / focalizare;
   - B) stil direct/ indirect/ indirect liber;
   - C) planuri narative;
   - D) părți/ capitole;
   - E) interpretarea titlului/ titlurilor + motouri;
   - F) simetrie, circularitate, raportul dintre incipit şi final;
   - G) moduri narative (scena, rezumatul).
5. ***Alte moduri de expunere:***
   - A) descrierea (tabloul, portretul);
   - B) dialogul / solilocul.
6. ***Planul temporal:***
   - A) raportul dintre timpul diegetic şi timpul discursului;
   - B) elipsa / lacuna diegetică, anticiparea, analepsa, cronotopul;
   - C) cronologia lineară, acronia, cronologie simultană.
7. ***Tipologia personajelor:***
   - A) moduri de caracterizare (directă, indirectă);
   - B) tipuri de personaje (mobil/imobil, rotund/plat etc.).
8. ***Stilul:***
   - A) vocabular, plasticitate (figuri de stil);
   - B) umor, oralitate.
9. ***Concluzii:***
   - ♦ locul şi rolul operei în dezvoltarea literaturii, elemente de modernitate.

Marin Preda, Arta narativă în "Moromeţii"

1. Introducere

Volumul I din Moromeţii a apărut în 1955, iar al doilea în 1967, adică la mijlocul secolului al XX-lea, când în literatura noastră se manifestă încă modernismul, conform opiniei lui Sorin Alexandrescu formulată în Privind înapoi modernitatea. Pe de altă parte, Nicolae Manolescu în Arca lui Noe vorbeşte de o "nouă obiectivitate, mai modernă" în opera lui Marin Preda, deosebind-o de cea a înaintaşilor interbelici.

Aceste interpretări converg spre ideea că "Moromeţii" se încadrează în tipul de roman realist (pentru trăsăturile romanului realist vezi capitolele anterioare), care tratează tema pământului şi a ţăranului, dar cu mijloacele artei moderne, cu totul diferit faţă de tradiţionalismul interbelic şi sensibil distanţat chiar de modernismul acestei perioade. Moromete e un alt fel de ţăran, modern în conformitate cu definiţia a lui Hegel: "begrundung an sich selbst", individ ce se bucură de autonomie şi se construieşte pe sine în deplină libertate. Interesant este cuplul Polina-Birică conceput ca o replică la Ana-Ion. Polina ştie să lupte pentru zestrea ei, iar bărbatul, pe care îl cheamă şi Ion, este alături de ea din dragoste şi nu din lăcomie şi dorinţă de parvenire.

Modernism = mişcare literară (sfârşitul secolului al XIX-lea, până spre mijlocul secolului XX).

Trăsături:
- ❖ rafinament;
- ❖ valori contemplative;
- ❖ sentimente sublime;
- ❖ dezinteres material;
- ❖ elitism;
- ❖ apreciere a artei;
- ❖ oroare de capitalism.

Trăsăturile sunt valabile pentru scriitori interbelici ca: M. Eliade şi, mai ales, Camil Petrescu.

Substratul antropologic. Pentru construirea universului ficţiunii, M. Preda foloseşte datele acumulate în memoria propriei lui copilării, în satul Siliştea-Gumeşti, nume păstrat nemodificat în roman. De asemenea, Ilie Moromete, mărturiseşte autorul, "era tatăl meu. Era un om pe care n-aş putea să spun dacă l-am iubit mai mult sau l-am admirat mai mult".

În aceeaşi ordine de idei, Niculae, fiul cel mai mic, poate fi perceput ca un personaj *alter ego*. Copilul doritor de învățătură pare a fi autorul însuşi cu două decenii mai devreme.

Personaj alter ego = este un purtător de cuvânt al autorului, indiferent de vârstă, care în romanul realist asigură un grad mai mare de obiectivitate.

În volumul al II-lea, în capitolul IV, într-o secvență în care focalzarea internă este centrată pe Niculae, există o scurtă renunțare la perspectiva heterodiegetică prin intervenția naratorului auctorial ca narator-personaj, adică la persoana întâi: "Un an mai târziu războiul izbucni la granița noastră de la răsărit şi ne luă şi pe noi... În sat începură să vină scrisori negre..." Această scăpare (?) întăreşte ideea că băiatul este personaj alter ego şi, de asemenea, pe aceea a valabilității substratului antropologic.

Interesant şi nou este faptul că aici naratorul extradiegetic nu domină ci este dominat de universul creat, autorul însuşi exprimâmdu-şi, după terminarea operei, nevoia "de a vorbi eu şi nu personajele mele țărăneşti, de a gândi cu mintea mea."

Elemente de hipertextualitate

Schița Pârlitu (1942) şi nuvelele din volumul Întâlnirea din pământuri (1948) sunt exercițiile dinaintea marelui spectacol. În aceste texte apar personaje şi aspecte din viața satului care vor fi amplificate în roman. În opinia lui Nicolae Manolescu ele sunt din punctul de vedere al discursului, al scriiturii, chiar mai îndrăznețe decât romanul, care "face o jumătate de pas înapoi", pentru că nuvelele dezvoltă exclusiv "tema povestirii şi a povestitorului".

Romanul se validează ca "element de hipertextualitate" (G. Genette), adică text derivat, în raport cu nuvelele.

Calul	❖ amplificat în scena din volumul al II-lea, în care mânzul lui Pretorian este ucis grobian (grobian = la modul necioplit, grosolan)
În ceață	❖ o schițare anticipativă a lui Țugurlan
O adunare liniştită	❖ transformată în scenă memorabilă prin descrierea adunării din poiana lui Iocan, volumul I.

2. **Naratorul** nu mai este omniscient, nici omnipotent, nu domină cu autoritate universul operei şi nici nu-şi manevrează cititorul sugerându-i ce trebuie să creadă despre fapte şi actori. Cel care povesteşte este de data aceasta un om obişnuit, uimit în faţa lumii şi doritor, ca şi noi, să-i descifreze enigma. Uneori este doar ceva mai informat şi gata să ofere aceste date: "Iată ce se întâmplase" spune el înainte de a evoca faptele petrecute în timpul foametei, sau, când Niculae crede că învăţătorul e convins de succesul demersurilor pentru şcoală, naratorul reglează imaginea: "El se înşela însă". Asemenea dovezi de aparentă omniscienţă sunt însă rare. Pe de altă parte, nu trebuie să o confundăm cu focalizarea internă, care lasă impresia, la o lectură superficială, că o anume părere este a naratorului, ea fiind de fapt a personajului. Moromete aşezat pe stănoagă răspunde la salutul trecătorilor şi îşi formulează în gând o părere despre fiecare:

> "-Mă Udubeaşcă! chemă Moromete parcă prăpădit de uimire. Ce face, mă, Gheorghe ăla al tău? Gheorghe acela al lui Udubeaşcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire şi să fie atât de nemaipomenit de încântat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeaşcă era un flăcău şters şi bun, ale cărui urme pe pământ nu le vedea nimeni.
> -Gheorghe s-a dus cu caii pe islaz! răspunse Udubeaşcă. "Vedeţi?! asta face Gheorghe al lui Udubeaşcă."
> -Bună ziua, Moromete! /-Bună ziua, Nae!
> Nae Boldeaţă, un creştin! Vreţi să mai ştiţi altceva despre el? Nu e nevoie. Iată-l pe altul."

Cine este în spatele vorbirii indirecte? Ale cui sunt opiniile în privinţa lui Gheorghe sau Nae? În mod obişnuit, adică în proza tradiţională, intervenţia de după vorbirea directă este a naratorului. Aici, naratorul, care foloseşte un limbaj literar (Gheorghe acela), îşi însuşeşte părerile personajului până la a se confunda cu el. Parcă manevrat de personaj, naratorul hotărăşte că nu e nevoie să ştim mai multe despre Nae Boldeaţă. Dacă Moromete nu a găsit la el nimic interesant, trebuie să avem încredere şi să nu regretăm că nu ni se dau amănunte.

La un moment dat ai impresia că se schimbă rolurile, iar naratorul este un fel de *personaj artefact*. De altfel, în mai multe locuri naratorul auctorial nu domină ci este dominat de universul creat, fapt certificat mai târziu de autorul însuşi care se plângea că, după terminarea "Moromeţilor", nu reuşea să lasă de sub această tutelă şi că simţea acut nevoia "de a vorbi eu şi nu personajele mele ţărăneşti, de a gândi cu mintea mea."

Personajul artefact (marionetă, manechin) este un personaj construit la vedere, care lasă impresia unei întruchipări fără psihologie distinctă, dar capabil să se metamorfozeze.

În "Dicţionarul de neologisme", *artefact* înseamnă imagine falsă apărută în preparatele histologice produsă artificial sau din cauza unor defecte de fixare sau de colorare.

- Ascendența lui Moromete asupra naratorului este de necontestat în secvența în care, în plină focalizare internă, centrată pe Catrina (legătura ei cu biserica, atitudinea față de datorii, opoziția în raport cu soțul care tocmai îi dăduse un răspuns răutăcios), este inserat un cuvânt, "*binemeritat*", care nu poate reprezenta decât punctul de vedere al lui Moromete sau al unui narator manevrat: "văzându-l pe bărbatul ei treaz pe prispa casei nu se putuse stăpâni să nu-i spună că numai păcatele nu-l lasă pe om să se odihnească, ceea ce adusese răspunsul *binemeritat* al bărbatului", că Paraschiv e omul cel mai lipsit de păcate şi de aceea doarme neîntors.
- Despre naratorul heterodiegetic, cel care povesteşte la persoana a treia, se spune de obicei că nu are chip dar are suflet; aici însă nu sufletul se evidențiază ci inteligența sa. Când Moromete spune povestea cu ai lui Pisică, personajul îşi regizează singur scena. Dar cel care sugerează cât de mare este interesul lui Niculae de exemplu şi cât de fermecat e de discursul tatălui său este un narator inteligent şi binevoitor, căci ridică pentru noi un colț de cortină. Paraschiv definitivează gardul iar băiatul uită să-i mai dea cuiele. Regizorul principal, Moromete, nu lasă evenimentul neexploatat:

  "-Ține, mă, cuiele aicea, Niculae, unde te uiți?! se răsti în clipa aceea Paraschiv.
  -Ce faci, mă, acolo? se miră Moromete uitându-se la Niculae, care şi el se uita la tatăl său cu nişte ochi sticlind de nerăbdare."

În aceste pagini (capitolul X, partea a II-a) e greu de spus cine ține frâiele discursului sau cine vorbeşte, deoarece există o complicitate de regie şi de limbaj între narator şi personaj.

- Cel mai adesea, naratorul se retrage lăsând personajele în prim-plan, fie prezentând şi interpretând faptele din punctul lor de vedere, fie rezumându-le gândul.
- Cea mai clară intervenție în text a naratorului este atunci când se adresează naratarului pentru a-i da explicații. Sunt rezumate vorbele lui Paraschiv către Guica: "Cu banii de la Achim, cu banii care aveau să-i primească de la tatăl lor din vânzarea grâului *(Moromete nu le spusese că le destinase lor banii pe care îi aştepta de la Achim şi că nu le va da nimic din vânzarea grâului*), cu banii aceştia, continuase Paraschiv, aveau să cumpere un camion...". Paranteza era necesară ca să se înțeleagă de ce Paraschiv face planuri în funcție de grâul vândut. Sau: "Paraschiv, auzind-o vorbind astfel, mârâi: - Unde o să vă duceți? La văgăuni? *La văgăuni însemna locul plin de gropi de la marginea satului unde mureau sau erau omorâte animalele bătrâne*." Orice om din sat ştia, firește acest lucru. Explicația este pentru naratar.
- În unele secvențe, puține, asistăm la o comunicare de altă natură, peste capul personajelor, a naratorului cu naratarul, cititorul ideal, capabil să înțeleagă mai mult decât țăranii. De exemplu, în poiana lui Iocan, naratorul ia distanță față de grupul de personaje şi explică tulburările

din parlament: "Moromete citea cu pauze mari încercând să înțeleagă. Grupările parlamentare din opoziție protestau împotriva cenzurii, dar o pretindeau pentru adversari. Era învinuit guvernul că a instituit starea de asediu..." Cu alte cuvinte, din când în când, mâna stăpânului își semnalează totuși prezența.

4. Structuri narative

Din punctul de vedere al perspectivei narative, în Morometii este preferată **focalizarea internă**, centrată şi pe alte personaje dar, cel mai des, pe protagonist. La un moment dat, cartea în întregimea ei pare gândită de Moromete sau, în orice caz, lumea romanescă pare dimensionată în funcție de puterea minții protagonistului. *El* are iluzia timpului răbdător, *el* crede că lumea în care trăieşte este organizată după legi ancestrale imuabile, pe care le domină, şi tot *el* înțelege ce se întâmplă în familie chiar dacă n-a fost de față la vreun eveniment:

"Moromete intră în curte... şi se opri lângă colțul prispei:	Moromete, *pater familias*, intră în scenă;
-Ilinco, strigă el înfuriat, nu te apuci o dată să măturі bătătura asta? Niculae, tu de ce n-ai plecat cu oile până acuma? Ce e cu voi, mă? Tu, Achime, n-ai de gând să dai drumul la caii ăştia? [...] Şi tu, Paraschive, ce stai şi te uiți [...]	= dă ordine; = organizează viața familiei ca un comandant de oşti;
Nilă, *nu se ştie de ce* era furios. Stătea cu un picior proptit în marginea prispei, cu fruntea lui groasă şi roşie de îmbufnare[...] *Se pare* că Paraschiv nu se lăsase până nu-i făcuse ceva în schimbul batjocurii de adineauri din grădină. *Era chiar sigur*, fiindcă se uita la fratele său cu satisfacție..."	= în primul moment nu pricepe, căci n-a fost de față; = bănuieşte ceva; = s-a edificat. Privim deci scena prin ochii lui Moromete. (N=P)

Alte exemple de focalizare internă:

Nilă, în urma incidentului din timpul exercițiului de eliberare a gării de la premilitară, intuieşte absurdul războiului.	"Nilă porni spre casă, dar mergea tot cu fruntea încreţită. avea acea înfăţişare chinuită a surzilor care încearcă să înţeleagă din semne. Ce se întâmplă în lume? Cine avea de gând să ocupe gara şi să atace satul?"
Niculae, aflat cu tatăl său în oborul din Piteşti supraaglomerat, îşi imaginează o posibilă învălmăşeală a carelor ca pe o bătălie descrisă în cartea de istorie	"Căruţele cu boi erau cele mai liniştite. Fără ele îţi trecea prin cap că n-ar avea cine să împiedice o zăpăceală a cailor, *o bătălie ca în cărţile de istorie*, cu bice în loc de săbii şi cu înjurături în loc de strigăte războinice."

Focalizarea neutră este rară. S-ar putea spune că, datorită focalizărilor interne succesive, naratorul este aproape absent din textul care are astfel caracteristicile genului dramatic. Această absenţă prelungită face inutilă focalizarea neutră. Totuşi, exemplele nu lipsesc.

- Focalizare neutră în timpul dezbaterii din poiana lui Iocan, situaţie semnalată mai sus.
- Focalizare neutră în scena plecării la seceriş. Scena, monumentală, este văzută de un narator neutru, cu putere de abstractizare şi generalizare. El transformă începutul secerişului într-o simfonie rurală în care personajele/*actorii* devin ***actanţi***. Nu mai e Moromete cu familia, ci Ţăranul, Nevasta şi Copiii.

B. **Planuri narative**. Diegeza se desfăşoară pe mai multe planuri, diferite ca importanţă: al familiei Moromete, al lui Birică, apoi Ţugurlan, Boţoghină şi alţii. La rândul său, planul familiei Moromete se divide în funcţie de persoanele mai importante: Ilie, Niculae, fraţii mai mari şi, mai puţin, fetele. Această "acţiune plurivocă" (Ion Bălu), modernă în raport cu naraţiunea bipolară a înaintaşilor, e departe de a risipi în cioburi substanţa cărţii, efectul fiind, dimpotrivă, cel al unui holomorfism benefic: "Fiecare fragment constituie un reflex al al unităţii, romanul în totalitate spune ceva anume despre fiecare episod" - observă Ion Bălu.

- Holomorfismul este susţinut şi de simultaneitatea timpului diegetic.
- La o privire globală, câteva personaje distincte dau impresia că sunt ipostaze ale aceluiaşi individ: Ţăranul român. Pisică, cel dornic la început de a-şi menţine şi chiar spori averea funciară, e un Moromete care ar fi avut fatalmente prea mulţi copii, Boţoghină unul atins de

boală, iar Ţugurlan – cel cu faţa mereu întunecată - unul rămas fără pământ. În capitolul VII din partea a III-a, Moromete discută cu Ţugurlan despre pământ. Cel care are îl sfătuieşte pe celălalt să nu mai muncească "în parte", oferindu-i alternativa utopică de a pleca în lume. Celălalt îi face o demonstraţie de inteligenţă morometiană şi reuşeşte să-l tulbure, deoarece Ilie crede că e imposibil ca cineva care dă jumătate din munca lui altcuiva, să-i semene, adică să fie senin şi detaşat, să schimbe vorba când i se pare că interlocutorul e incapabil de-al înţelege şi, mai ales, să râdă. Apoi, printr-o empatie de o clipă, ajunse să semene cu Ţugurlan: "În urma lui, Moromete, întins la umbra şirei de grâu, se întreba şi el cu o vagă nelinişte ce-ar face dacă ar şti că din două pogoane pe care le-ar avea, jumătate din bucatele de pe ele ar trebui să le dea moşierului. Nu ajunse până acolo încât să răspundă, dar în cele câteva clipe cât acest gând stărui asupra lui, se făcu *negru şi crunt la faţă.*"

C. Părţi / capitole.

Cele **trei părţi** ale romanului corespund unor etape din viaţa familiei.

- Prima = stabilitatea unui mod de viaţă, iluzia că timpul stă şi oamenii sunt veşnici.
- A doua = începând cu plecarea lui Achim la Bucureşti se conturează o nouă etapă, de frământări şi îndoieli, cu perspectivă unor schimbări fundamentale în viaţa personajelor.
- A treia = e imaginea "uriaşului cu picioare de lut"; după monumentala scenă a secerişului, se ivesc necazurile şi problemele în mod definitiv de nerezolvat.

Fiecare din cele trei părţi are un incipit construit în maniera consacrată a romanului realist: personajele mai importante sunt convocate la o acţiune colectivă.

"Morometii are trei părţi şi toate încep cu o prezentare de ansamblu: aici *masa*, în partea a doua *prispa*, pe care sunt înşiraţi la adăpost de ploaie toţi membri familiei, în fine, *secerişul*..." (Eugen Simion)

Împărţirea pe **capitole** dezvăluie două tehnici.

- Uneori se schimbă planul narativ şi atunci se face o precizare cu referire la timp, menită să ne menţină într-o cronologie simultană.
- Alteori se continuă planul, dar cu altă scenă, ca în teatru: se schimbă componenţa grupului de personaje.

Folosirea alternativă a celor două tehnici permite naratorului să înainteze în diegeză, creând în acelaşi timp impresia că stă pe loc.

Judecând opera în ansamblu, trebuie amintit că autorul intenţiona o **tetralogie:** Morometii I
+ Delirul
+ Marele singuratec
+ Morometii II.

Astfel, în al doilea volum din "Morometii", Niculae îşi aminteşte de moartea Siminei lui, personaj pe care cititorul nu-l poate şti decât din "Marele siguratec".

D. Interpretarea titlului. De la Moromete la *Morometii* e drumul de la individ la familie şi, prin sugestia generalizării, la ţăranul român din perioada interbelică.

E. Raportul dintre incipit şi final

- aduce în prim-plan problema timpului, care va fi discutată în capitolul consacrat planului temporal;
- evidenţiază drumul însingurării lui Moromete: în incipit, eroul e înconjurat de familie, ceea ce îi conferă un anumit statut, în timp ce în final e singur şi retras (nu mai iese la drum), cu aerul celui doborât de o lume incoprehensibilă.

F. Moduri narative

În manevrarea scenei şi a rezumatului, Marin Preda se dovedeşte a fi diferit, în sensul unei mai accentuate modernităţi, în raport cu înaintaşii săi interbelici, fapt lesne demonstrabil.

În accepţiunea lui Jaap Lintvelt, moduri narative sunt *scena* şi *rezumatul*.

Scena este preferată de autor pentru autenticitatea ei dramatică. "Efectul de real" (Roland Barthes) este obţinut din prezentarea acţiunii într-un cadru bine conturat şi, mai ales, în ritmul firesc al vieţii înseşi. În cadrul unei scene, timpul diegetic este egal cu timpul discursului, iar naratorul este absent, ceea ce creează impresia că nu mai poate cenzura faptele şi vorbele actorilor şi nici să manevreze opinia cititorului. Calitatea realizării artistice a scenelor are ca rezultat imprimarea lor în conştiinţă: masa familiei Moromete, adunarea din poiana lui Iocan (un Hefaistos al lumii satului), drumul la munte, instruirea premilitară, secerişul, gluma cu fasolea, casa lui Pisică etc.

Un exemplu de scenă memorabilă şi cu ţinută artistică de capodoperă este cea a tăierii salcâmului, din partea I, capitolul XII.

- Copacul era un "axis mundi"; universul rural se organiza parcă în funcţie de el, încât căderea lui devine sinonimă cu prăbuşirea unei lumi şi începutul alteia, mai sărace: "Salcâmul tăiat străjuia încă prin înălţimea şi coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului; acum totul

se făcuse mic. Grădina, caii ,Moromete însuşi, arătau bicisnici. Cerul deschis şi câmpia năpădeau împrejurimile."

- ❖ Arborele este dublul vegetal al lui Moromete; toate semnificaţiile converg spre această idee.
- ❖ În această scenă sunt urmărite, la un moment dat, două planuri, aparent fără legătură între ele: evenimentul din curte, vizualizat şi sunetele venite de la cimitir. Femeile îşi bocesc morţii de parcă s-ar jeli pentru salcâmul doborât. Sugestia este susţinută de comentariile naratorului, de tipul: "Între timp, Paraschiv şi Achim se apropiaseră şi se uitau peste *trupul* salcâmului într-un anumit fel, parcă ar fi fost vorba de-un *animal* bolnav care fusese *ucis*." E adevărata moarte a lui Moromete, în mijlocul familiei, regretat de toţi, şi nu singur, uitat sau urât, ca la finele volumului al II-lea.

<u>Rezumatul</u>, frecvent şi în proza tradiţională, e mânuit aici cu o tehnică nouă. Pe lângă rezumatul evenimentelor nonverbale (adică al faptelor) şi cel al discursurilor actorilor, în cartea lui Marin Preda intâlnim rezumatul gândurilor unui personaj şi, ce noutate!, rezumatul propriului său discurs.

Rezumatul gândurilor:

- ❖ ceea ce Paraschiv gândeşte într-un "timp îndelungat" ni se prezintă în doar câteva rânduri şi intr-un limbaj propriu flăcăului.

"Paraschiv, posomorât, nu mai zise nici el nimic, rumegă timp îndelungat din cotolanul copt pe care îl ţinea în mână. La urma urmei, dacă Nilă nu înţelegea, treaba lui. Până la urmă, dacă o fi şi o fi, poate chiar să nici nu mai meargă. Numai să nu spună, că atunci e rău. Dacă ar şti că spune, ar încăleca chiar acum pe cai şi ar pleca."

Rezumatul propriului discurs:

- ❖ ceea ce este prezentat pe larg în capitolul VI, din prima parte, adică discuţia cu Nilă care făcuse deja obiectul unei scene, este reluat în rezumat la sfârşitul capitolului VII.

"Dar în sfârşit... Îi împărtăşise îndoielile lui Nilă, în grădină, dându-le de înţeles şi celorlalţi doi că e vorba să-l lase pe Achim la Bucureşti, atunci Achim trebuie să bage bine în cap că la toamnă îl aşteaptă să se întoarcă acasă nu cu douăzeci de mii, cât se lăuda acesta ca un prost, nici cu zece şi nici cu şase, ci cu patru. Dar aceste patru să fie! Nilă îl asigurase că vor fi, şi Moromete, liniştit, vrusese să se culce."

De fapt, rezumatului propriului discurs lasă impresia că protagonistul îşi revizuieşte problemele prin rememorarea discuţiei cu Nilă, prezenţa acestuia din urmă fiind de fapt formală.

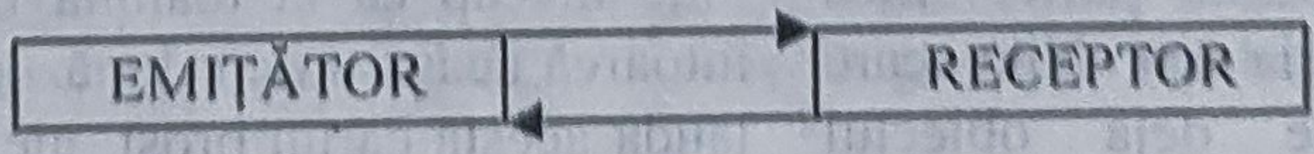
5. Alte moduri de expunere

Descrierea, deşi nu e folosită frecvent, are de fiecare dată şi funcţia simbolică. Ea construieşte un spaţiu, o scenă a diegezei, dar, în acelaşi timp, sugerează idei, e stegulețul de semnalare a semnificaţiilor din subtext. În romanul modern, această practică este mult mai extinsă, deoarece rolul descrierii de a produce doar ceea ce Roland Barthes numea "l effet de reel" (efectul de real) e desuet.

"Niște *ciori*, învățate să se rotească şi să se aşeze deasupra a *ceva înalt*, acum că acel ceva nu mai era, dădeau *târcoale* prin preajmă şi croncăneau urât, pareă *a pustiu*, din ciocurile lor negre."	❖ cloara = moarte ❖ aspiraţiile, înălţimea morală a eroului ❖ răul vine treptat ❖ lumea veche va dispărea
"Moromete, după ce primi banii, părăsi casa vecinului. Soarele se ridicase sus şi o grămadă de nori, niște nori curaţi şi frumoşi, se şi repeziseră spre el, parcă ar fi vrut să-l oprească pe loc sau să-l întoarcă îndărăt de unde răsărise."	❖ a vândut sufletul ❖ dorinţa neformulată de a nu se fi întâmplat aşa ceva ❖ anularea faptei prin întoarcerea timpului
"Spitalul de plasă era aşezat *la marginea* satului şi de departe semăna cu un conac boieresc. Acoperişul lui *de ţiglă* se vedea de la cinci kilometri. Era înconjurat de o mulţime de salcâmi altoiţi, cu coroanele *ca niște măciuci* uriaşe..."	❖ prin boală, Botoghină se simte marginalizat; ❖ roşul vizibil=spectrul morţii ❖ măciuca=ameninţarea

Dialogul nu oferă, în cazul celor mai multe opere, un material prea profitabil pentru o hermeneutică a textului. Alta este situaţia în "Moromeţii". Chiar primele pagini pot fi un exemplu în acest sens.

În procesul comunicării există un emiţător care transmite mesajul său către un receptor, apoi rolurile se schimbă. Ceea ce este nou la Marin Preda constă în faptul că mesajul are anumite înţelesuri judecat în sine şi altele când e plasat în context.



Moromete, în calitate de emiţător, se crede de obicei mai deştept decât interlocutorul/receptorul. El nu se simte obligat să-şi explicitezе ideile. Cel inteligent va înţelege singur, iar celui prost e inutil să-i explici. În mod obişnuit, nu spune lucrurilor pe nume; fiecare enunţ al său e un cal troian, o aparenţă palidă plină de conotaţii substanţiale. Când crede că

receptorul e depăşit de situaţie, schimbă vorba, iar pentru lucrurile importante nici nu speră să poată găsi interlocutor şi atunci vorbeşte singur.

Dialogul cu Tudor Bălosu, întâmpinat cu ostilitate ascunsă ("Pe mă-ta şi pe tine, chiorule!"), e un model de conversaţie disimulată.

Interfaţa	Posibile sensuri ascunse
"-Ce mai faci, Moromete? Ai terminat, mă, de sapă? […]	-întrebare de rutină
-Da, am terminat… Tu mai ai, mă, Bălosule?	-politeţe, complezenţă
-Am terminat şi eu. Mai aveam un petic […], mi l-au săpat ai lui Ţugurlan. […]	-are pământ mult, îşi permite să angajeze oameni
-Păi de ce zici că nu vreai să mi-l mai dai, Moromete? Că vroiam să ţi-l plătesc…	-nu fusese refuzat explicit
Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.	-arogant, îl ia de sus
-Să ţii minte că la noapte o să plouă."	-e un atac pe linie spirituală -se va face grâu mult, va avea bani

Pagina e o demonstraţie în arta conversaţiei disimulate, Când Bălosu crede că Moromete a schimbat vorba, în realitate acesta îi răspunde într-un stil propriu, cu subtilităţi ezoterice. Conotaţiile sunt astfel dozate, încât interlocutorul, care nu se numără între puţinii deştepţi ai lumii lui Moromete, să-şi dea seama totuşi că îşi bate joc de el.

Ţugurlan, un Moromete nedreptăţit de soartă şi deci sumbru, îi înţelege perfect metoda şi-i face o demonstraţie în timpul treieratului, prilej pentru narator de a-şi decoda personajul.

6. Planul temporal

Celebera corespondenţă între incipit şi final pe problema timpului răbdător/nerăbdător beneficiază de interpretări interesante atât la Eugen Simion cât şi la Nicolae Manolescu. La început, iluzia lui Moromete că zilele se scurg încet, semănând între ele şi conservând o lume arhaică, se transmite cititorului printr-o formulă asemănătoare, prin funcţia ei, cu cea iniţială a basmului. Şi, pentru ca doza să nu fie prea mică, e reluată în capitolul IX: "Dar nici asta nu se putea, fiindcă *timpul era foarte răbdător* şi ameninţările mari se sfărâmau în puzderie de ameninţări mai mici pe care cu ajutorul timpului le ducea zilnic în spinare." Între impresia iniţială şi precipitarea din final, se conturează **cronotopul satului**. Cele două coordonate, spaţială şi temporală, închid drama destrămării familiei de tip patriarhal.

Din punctul de vedere al structuriloe narative, *planul temporal* vizează, nu metafora timpului, ci *raportul* dintre timpul diegetic şi timpul discursului, *ordinea* şi *durata* (Jaap Lintvelt).

Viziunea de ansamblu asupra evenimentelor arată că povestirea se face *după* ce faptele s-au petrecut. Aceasta conferă superioritate naratorului.	**Raportul** ❖ timpul diegetic este anterior timpului discursului ❖ coincidență există în relatarea directă a unei scene
Pe ansamblu, discursul din "Morometii" urmează o cronologie lineară: de la începutul verii, cu cina în familie, până la sfârşitul ei, cu precipitarea evenimentelor. Analepsa e folosită pentru a evoca evenimente petrecute înainte de incipit (seceta, drumul la munte). Povestind întâmplări diferite în capitole succesive, naratorul reuşeşte totuşi să sugereze că totul se petrece în acelaşi timp, prin precizarea simultaneității la începutul capitolului: ❖ "*În acest timp* Paraschiv pornise..." ❖ "Tot în această vreme..." sau: "Moromete *ieşise* din curte..." (m.m.c.p. sugerează că acțiunea s-a petrecut în timp ce Achim cânta, fapt relatat în capitolul anterior.) ❖ -	**Ordinea** ❖ *cronologie lineară* (faptele sunt povestite în curgerea lor normală); permite naratorului să folosească analepsa şi anticiparea ❖ *cronologie simultană* ❖ *acronia* (prezentarea faptelor în altă ordine, ca la Camil Petrescu)
Apar toate cele trei aspecte ale duratei. 1. Relatările despre secetă; exercițiul militar etc. 2. În interiorul oricărei scene 3. Când personajul îşi formulează o părere; în descrieri etc.	**Durata** 1. timplul diegetic este mai mare decât timpul discursului; 2. timpul diegetic este egal cu timpul discursului; 3. timpul diegetic este mai mic decât t. discursului.

7. Tipologia personajelor

"Mormeții" este cartea unui singur personaj: Ilie Moromete. Nu pentru că celelalte nu ar fi bine conturate, ci pentru că personalitatea protagonistului acoperă totul, ca umbra unui copac mare. Orice alt personaj se defineşte în raport cu protagonistul, prin relația pe care o are cu el şi se încadrează în una din cele două posibilități de manifestare ontică, gândite de el: proşti sau deştepți. Însă el însuşi se sustrage înghețării în tipar; ar trebui să fie tipul țăranului român din epoca interbelică şi chiar are trăsăturile acestei categorii umane, dar câteva elemente insolite ale caracterului său îl individualizează şi, în acelaşi timp, îl fac memorabil. Iată unul din numeroasele argumente posibile în favoarea acestei idei: naratorul precizează că pentru bărbații din Siliştea-Gumeşti există două direcții pentru sufletul lor, pe de o parte drumul bisericii şi, de altă parte, "cel opus şi de fapt mult mai cunoscut de oamenii din sat era cel al cârciumii." Moromete e altfel decât toată lumea, nu agreează biserica, iar drumul cârciumii "nu-l folosise niciodată ca o soluție".

Caracterizarea directă

Făcută de narator – dezvăluie un Moromete cu personalitate complexă şi marcantă în lumea satului. Totuşi naratorul nu formulează trăsături, ci numai le sugerează. De cele mai multe ori, **prin focalizare internă , părerile, deşi sunt formulate de narator, sunt puse în seama altor personaje.** Considerăm deci că aceste păreri despre Moromete sunt ale respectivelor personaje.

Făcută de celelalte personaje – nu e prea mult diversificată

- Catrina îl vede uneori cu ochi buni şi e gata să se amuze la glumele lui. De cele mai multe ori însă îi face reproşuri şi crede că are sufletul negru de răutate şi de tutun. Pune în evidență mai cu seamă ateismul lui de om care trăieşte într-o lume complet desacralizată.
- Cocoşilă îl face prost, dar în realitate îl admiră şi chiar îl invidiază pentru că "ştia să găsească în ziar astfel de lucruri". Când ascultă povestea drumului la munte, descoperă împreună cu ceilalți că Moromete "avea ciudatul dar de a vedea lucrurile care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau."
- Țugurlan, preocupat să descopere un sens al propriei existențe, e singurul capabil să-l înțeleagă până la capăt şi chiar să-i imite metodele. Mai întâi, distinge şi la el ca şi la consăteanul său capacitatea de a contempla lucrurile în liniște, încât mintea "pătrundea dincolo de ceea ce arătau ele că sunt. Era o bucurie plăcută şi rară." Apoi, după ce ascultă povestea despre ai lui Pisică, se uimeşte de faptul că Moromete

şi pretenii săi "pluteau pe apa aceasta a lor cu atâta seninătate, încât era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel de a fi era de fapt bucuria și libertatea lor. Dacă ar mai fi avut și niște parale, cum spunea Dumitru lui Nae, n-ar mai fi dorit nimic nici pentru ei, nici pentru alții. Moromete cel puțin se pare că chiar ajunsese acolo, adică să-și ajungă lui însuși cu ce avea." În a treia etapă a descifrării consăteanului său, descoperă că acesta are și limite, dși e unul din țăranii deștepți: nu-l poate înțelege pe cel care nu are pământ și îi propune o soluție utopică (să plece în lume). Atunci Țugurlan schimbă vorba spre deruta celuilalt: "Moromete, care avea acel fel uimitor al său de a fi, de a vedea lucrurile și faptele oamenilor cu niște ochi limpezi și neturburați, se dovedea că nu înțelegea nimic când altcineva era la fel ca el."

Pare că naratorul s-a folosit de Țugurlan pentru a lumina din interior trăsăturile personajului principal. Acesta este deci, într-un fel, personaj reflector.

Personaj reflector = prin intermediul căruia naratorul pătrunde în anumite medii; abandonează perspectiva heterodiegetică și, prin focalizare internă, oferă lumii romanești o oglindă mai credibilă.

- *Autocaracterizarea* se realizează tot prin focalizare internă. Vorbește naratorul, dar afirmațiile sunt făcute din punctul de vedere al personajului.
- **Libertatea interioară** e trăsătura lui definitorie. Aceasta se definește în raport cu oamenii din jur dar și cu aspectele materiale ale existenței. Are din tinerețe amintirea neplăcută a moșierului și i se pare că, dacă a scăpat de el, trăiește în deplină libertate. "Se întuneca și se făcea crunt la față" numai amintindu-și umilințele tatălui său. În general, ca om liber în cugetul său, se arată "dezamăgit că oamenii fac lucruri care dacă n-ar fi proști nu i-ar putea sili nimeni să le facă."
- Nu are spirit comercial. Se duce cu porumbul la munte pentru plăcerea drumului: "În sfârșit, fie și comerț, dar să fim înțeleși că nu ăsta e scopul", spune naratorul cu vocea lui Moromete.
- La sfârșitul vieții își reafirmă libertatea: "*Dommule*, l-am auzit că spune doctorului, *eu totdeauna am dus o viață independentă.*"

Caracterizarea indirectă

Dedusă de cititor din faptele personajului – dezvăluie mai multe trăsături de caracter.

- Moromete nu are spirit comercial. Cu banii de la bancă ia oi și le folosește în familie, nu pentru a obține un capital, pentru a scoate bani. La fel, din împrumutul de la Aristide, după ce plătește câteva datorii, cumpără și uluci pentru gard.

- Se consideră superior celorlalți și, din tot ce face, se vede acest lucru. Înainte de intrunirea din poiana lui Iocan intră să se bărbierească și se lasă așteptat ca o vedetă. Vorbește singur și, întrebat de cineva de ce face asta, "răspunse serios că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile." Împarte lumea in proști și deștepți, cei din urmă fiind foarte puțini.
- Nu scapă nici un prilej de a-i ironiza pe ceilalți: când bea țuica la Bălosu, când comentează discursurile din ziar, când gustă fasolea la câmp etc.
- Are tendința de a domina și de a face ca lumea din jur, mai ales în familie, să se miște după voința lui.
- Inteligența evidentă și recunoscută de toți e folosită numai pentru o înțelegere adâncă a vieții. În Scriitori români de azi, Eugen Simion observă: "Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, creator, transformă existența într-un spectacol." Acest spectacol al lumii îl amuză și pare că e singura lui distracție. Personajul e astfel construit încât nu ni-l putem imagina amuzându-se mai mult la o nuntă sau la un bâlci decât o face în poiana fierăriei lui Iocan.

În roman apare și un portret indirect. Este vorba de capul sculptat de Din Vasilescu, operă de artă naivă ce imortalizează un Moromete în perioada lui de glorie. Ca la Proust, arta înseamnă timp regăsit.	Silviu Angelescu, în Portretul literar, considră că după relația dintre *imagine* (aici personajul Moromete) și *model* (tatăl lui Marin Preda), portretele pot fi: ❖ o imagine directă a modelului; ❖ o imagine indirectă, reproducând adică altă imagine.

O observație extrem de importantă este aceea că unele personaje din această carte ar putea fi judecate ca imagini alternative ale lui Moromete în alt tip de viață:

- Boțoghină e un Moromete mai puțin norocos, atins de boală;
- Pisică e un Moromete care a pornit bine în viață dar din cauza copiilor prea numeroși a eșuat în ironie și indiferență;
- Țugurlan e un Moromete fără pământ. Cel sărac e renumit pentru *fața lui întunecată*, dar în discuția de la treierat, se arată vesel, capabil de glume subțiri și de ironii la adresa altora. Moromete "credea că numai el putea fi așa, sau în orice caz i se părea cu neputință să fie cineva așa când trebuia să dea jumătate din munca lui altcuiva", dar se gândește că s-ar putea găsi în locul lui Țugurlan și "în cele câteva clipe cât acest gând stărui asupra lui, *se făcu negru și crunt la față.*"

8. Stilul

Naratorul foloseşte două registre: unul personal, cu limbaj elevat, bine ţinut sub control şi unul asemănător cu al personajelor (şi nu este vorba de stilul indirect liber), când cel care povesteşte îşi pune masca actorului.

Registrul naratorial	Registrul actorial folosit de narator
"partidul liberal mări impozitul funciar şi introduse taxe de barieră la pieţele de schimb" "spunea el pe toate tonurile, uneori cu resemnare, alteori cu îngăduinţă, după împrejurări"	"Când îi văzu trecându-i pârleazul, Guica se ridică..." "-Cecsina! blodogări Paraschiv..." "Guica se aşezase la loc pe prag şi bestecăia la ciorap."

Împrumutarea limbajului personajelor de către narator e un mod de a spori culoarea locală şi de a menţine cititorul în universul ficţiunii. Cu acelaşi efect se foloseşte frecvent şi stilul indirect liber.

Stilul indirect liber este o formă de interferenţă a planurilor narative şi constă în:

a). *reproducerea unei presupuse replici*;	a). "În numele celor trei, Paraschiv murmură pe faţă că o să pună mâna pe topor şi o să le dea oilor în cap. Catrina nu se putu stăpâni şi îi răspunse că pentru cât a trudit ea să-i crească, o nenorocită de fustă nu e mult. Şi dacă fusta ei le stă în gât, s-o ia şi p-aia, să se sature. [...] Moromete intervenise împăciuitor. Oile sunt ale lor, spuse el."
b). *relatarea gândurilor unui personaj* (în acest caz, se deosebeşte de monologul interior prin folosirea persoanei a III-a exclusiv).	b). "Îşi aminti însă că a doua zi... avea să vie Jupuitu după fonciire... Îl mai supăra şi Niculae care stătea în spatele său şi nu adormea nici el. Ce se bucura aşa că are să scape de oi nefericitul? Credea că la muncă o să-i fie mai bine?"

Măiestria stilistică a lui Marin Preda se relevă la orice pas. Sunt numeroase fragmentele în care prozatorul se dovedeşte virtuoz, găsind - pentru a sugera ideea - expresia cea mai potrivită, în care semnificantul este mai mic decât semnificatul: "Aşadar în timp ce ea şi Birică nici nu ştiau ce mâncau ameţiţi de marea lor bucurie, aici exista nemulţumire, gânduri grăbite să-i împovăreze cu grija traiului..."

În organizarea registrului stilistic, un rol important îl are verbul: „Flexiunea verbală este, pe de o parte, spațiul de constituire a mărcilor distinctive ale stilului beletristic, pe de alta, spațiu de accentuare a profilului stilistic propriu, în legătură cu dezvoltarea funcției poetice." (Dumitru Irimia, Introducere în stilistică)

În *scena secerișului*, monumentalitatea imaginii este susținută de:

- folsirea verbelor la indicativ prezent, în timp ce discursul folosea în mod obișnuit perfectul simplu (« Omul *se scoală*, *trezește* copiii, *înhamă* caii... ») ; se creează astfel impresia unei acțiuni perpetue, cu valoare de simbol;
- folosirea verbelor reflexive impersonale (« *Se pare* că *s-a întâmplat* ceva... », « Deschiderea porții *se face* cu repeziciune. ») ; acțiunile par astfel obligatorii, executabile orice ar fi ;
- actorii sunt transformați în actanți, nu mai au numele cu care ne obișnuisem, ci sunt omul, muierea, copiii, ăla micu etc.

Exemplele de virtuozitate stilistică ar putea continua cu folosirea întrebării retorice, a replicii aluzive, a umorului subtil și a oralității.

Hortensia Papadat-Bengescu,
Concert din muzică de Bach

1. **Prezentare generală**
2. **Roman polifonic**
3. **Personajul reflector**
4. **Discursul iterativ**

1. Prezentare generală

Romanul Concert din muzică de Bach a apărut prima dată la Editura „Ancora", în 1927, după lecturarea şi discutarea lui în cercul de la „Sburătorul". Orietarea modernistă imprimată aici de Lovinescu se regăseşte, prin naraţiunea obiectivă şi tematica citadină, şi în capodopera scriitoarei, numită de confratele ei, Camil Petrescu, o „mare europeană".

Cronotopul construit are drept coordonate Bucureştiul ;i epoca interbelică. Tehnica narativă folosită, alternanţa, permite urmărirea a trei universuri casnice din înalta societate. Cronica de familie este în spiritul câtorva romane celebre ale timpului, între care: J. Galsworhy, Forsyte-Saga şi Roger Martin du Gard, Les Thibault.

a. În familia Rim, formată din doi membri: doctorul (profesor universitar) şi soţia lui, „buna" Lina, apare a treia persoană – Sia, o fată de 18 ani – care tulbură o abia găsită şi precară linişte conjugală. Sia este fiica Linei cu Lică Trubadurul, mărturia unei greşeli de tinereţe, care trebuie ascunsă.
b. În familia Maxenţiu apare mai întâi Ada Razu, în calitate de soţie bogată dar needucată – o reprezentantă a burgheziei în ascensiune, tentată de titlul princiar – la care se va adăuga Lică, în calitate de amant, sub masca subţire a unui „maître d'ecurie".
c. În familia Drăgănescu, liniştea celor doi soţi, Elena Hllipa şi omul de afaceri luat pentru etichetă este tulburată de muzicianul Marcian, care dintr-un veritabil maestru de muzică se transformă, surprinzător, în amant.

Triunghiurile conjugale sunt „spionate" de narator prin intermediul Miniei, personaj reflector.

Tematica socială este construită pe câteva motive literare care o şi concurează pentru că tind să devină la rândul lor teme: **boala, moartea, parvenirea, muzica, dragostea şi adulterul.** Dintre toate, boala constituie un element de noutate în literatura noastră din epocă. G. Călinescu este de părere că aici oamenii se împart tranşant în sănătoşi (Elena, Ada, Lică) şi bolnavi (Maxenţiu, Sia, Rim), ceea ce nu face totuşi ca imaginea lumii zugrăvite să fie una marcată de spaimele morţii ci mai degrabă una plină de viaţă, de lume doritoare să-şi păstreze cât mai mult confortul şi poziţia socială câştigată.

2. Romanul polifonic

– trăsături generale (După M. M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski, Editura Univers, Bucureşti, 1970)

In opinia cercetătorului rus M. M. Bahtin, creatorul romanului polifonic este Dostoievski. Considerăm că multe din caracteristicile acestui nou tip de roman se aseamănă cu cele ale romanului modern în general despre care W. C. Booth afirmă că este ctitorit de Flaubert şi Balzac.

1. Instanţele narative au voci egale şi distincte; autor, narator şi personaje îşi afirmă mentalitatea şi personalitatea, iar cititorul îşi va putea da seama al cui este punctul de vedere.
2. Lumea creată e a "unor conştiiţe subiective, egale în drepturi". (p.10)
3. Subiectul are un rol secundar.
4. Ideea devine evenimenţială, duce o existenţă autonomă. Bahtin consideră că eroina lui Dostoievski a fost **ideea**.
5. Romanul polifonic reuneşte stiluri/elemente multiple şi contradictorii. Creează lumi ale personajelor diferite, dar egale între ele, îmbinate într-o unitate superioară, de gradul doi.
6. Prin dialog, eroul îşi formulează părerile, se formulează pe sine şi devine independent. În romanul polifonic, există deci ceea ce Bahtin numeşte "**voci plenare**".
7. Deşi eroul este relativ liber, totuşi construcţia romanului e riguroasă, convergent coerentă. Universurile individuale, oricât de diferite, se armonizează din punct de vedere artistic prin holomorfism.
8. Lumile a două conştiinţe rămân ireductibile şi nu apare o a treia (autor sau narator) care să le explice, să le traseze vreo linie comună. Se păstrează în felul acesta un anumit mister, ca în viaţa reală.
9. Autorul unui astfel de roman aude şi înţelege toate vocile simultan.
10. El pătrunde direct psihicul altui om. Nu caută cuvinte prin care naratorul să-şi prezinte personajul, ci caută cuvinte pentru erou, prin care el să-şi prezinte personalitatea.

11. Autorul nu ştie ce va face şi ce va deveni eroul său.
12. Eroul şi personajele sunt nedefinite, dar întregul romanului este finit.
13. Eroul este contradictoriu în psihologia sa şi simte nevoia să dialogheze cu sine.
14. Se stabilesc în roman raporturi dialogale, aplicându-se astfel tehnica contrapunctului.
15. Romanul polifonic oferă satisfacţii oricărui tip de cititor; fiecăruia îi va plăcea unul/două elemente din paleta multicoloră.
16. Bahtin face comparaţia cu muzica polifonică în care instrumentele îşi execută partitura proprie, armonizându-se totuşi cu ansamblul.
17. Mai convingătoare este compararea romanului cu o gazetă care ilustrează realitatea aceleeaşi zile prin articole diferite ca subiect, ton, punct de vedere.
18. Romanul polifonic-modern se diferenţiază de romanul monologic-tradiţional.

Eroul în romanul monologic	**Eroul în romanul polifonic**
- închis între hotarele sensurilor sale; - acţionează, gândeşte în limitele a ceea ce este el; - chipul lui e definit ca realitate; - nu poate înceta de a fi el însuşi; - nu poate depăşi graniţele tipicităţii sale; - se construieşte în lumea autorului; - e abordat ca obiect finit; - conştiinţa de sine e prinsă în carcasa conştiinţei autorului.	- are conştiinţă de sine; - se priveşte în oglindă, se judecă; - se cercetează şi în oglinda oricărei conştiinţe străine; - se vede distanţa dintre erou şi autor; - eroul e "o voce pură", vedem ce vrea el să vedem, ştim ce ştie şi el despre sine; - îşi exprimă personalitatea în mod dialogal (cu ceilalţi şi cu sine); - îl interesează numai "adevărul propriei conştiinţe"; - "e viu, trăieşte cu gândul că încă n-a ajuns la formula finală a personalităţii sale şi nici nu a spus ultimul său cuvânt" (p. 82) - nu suportă etichetele.

Polifonie = artă şi ştiinţă a suprapunerii coordonate a mai multor linii melodice care se află în relaţii armonice, fără ca în ansamblu ele să-şi piardă individualitatea melodică. (DEX)

În literatura română, romanul care se apropie cel mai mult de polifonie este Concert din muzică de Bach al Hortensiei Papadat-Bengescu. În raport cu trăsăturile prezentate mai sus, se impune să remarcăm în primul rînd complexitatea lui. Cele trei universuri casnice sunt complet diferite, în ciuda apartenenței la același tip de societate şi a gradelor de rudenie, pentru că oamenii sunt diferiți. Aceasta se datorează unui „realism biologic" (Pompiliu Constantinescu) prezent în proza autoarei şi, poate, reducerii personajelor la „tipuri organic determinate", ceea ce atrage după sine şi o diferență inerentă a modului de a gândi, a tipului de personalitate: Rim nu poate fi confundat cu Maxențiu, în ciuda apartenenței lor la categoria bolnavilor, nici măcar de un lector neatent şi exemplele pot continua (Elena e foarte diferită de Lina , de Sia şi de orice altă femeie din acest univers fictiv, Lică nu seamănă cu frații Hallipa deşi au aproximativ aceeaşi vârstă etc.). Asemenea eroi nu pot avea decât „partituri" distincte care le transformă, în romanul polifonic, în „voci plenare".

În Concert din muzică de Bach, subiectul are un rol secundar, fapt remarcat şi de G. Călinescu: „vreo desfăşurare epică propriu-zisă nu există, ci numai o lentă mişcare în viața socială a unor familii, care sunt spionate pe rând de scriitoare, cu ajutorul personajelor care fac vizite, şi sunt surprinse în dramele lor intime". Interesul autoarei se îndreaptă spre interioritatea eroului şi spre edificarea unor idei, cum ar fi aceea sugerată prin titlu, că societatea este asemenea unui concert: fiecare îşi cântă partitura, diferită de a celorlalți şi cu glas diferit, dar în acelaşi timp fiecare se conformează unor reguli generale, unor legi nescrise, care nu admit stridențe. În general, romanul preferă analiza psihologică spre care alunecă mereu după două-trei rânduri epice: „Rim, amenințat dincolo de un proces de evacuare şi în vecinice discuții cu proprietarul, îşi manifesta supărarea în formă de descărcări nervoase din ce în ce mai dese. Dezarmat față de lege şi de proprietar nu găsise altă soluție decât cumpărarea unei case. Astfel se născuse ideea. Avea însă rădăcini mai adânci. În clădirea ființei sunt multe etaje şi subsoluri ale conştiinței. Acolo, în profunzimi, aceea idee se altoise pe alta mai esențială: Lina avea o mulțime de bani câştigați pe care îi ținea neplasați. Neglijentă şi risipitoare cum era nu avea să se aleagă de acei bani nimic. Pe când, întrebuințați la cumpărarea unui imobil... Scoborând mai adânc în gândurile ascunse, doctorul Rim credea că acei bani ai femeii ar fi trebuit să-i aparțină lui."

Evoluția personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu este atât de imprevizibilă uneori încât ai impresia că autoarea însăşi este luată prin surprindere sau cel puțin este clar că nu şi-a propus să le dirijeze forțat spre un destin anume. Naratorul nu e în aceeaşi situație pentru că un narator obiectiv nu-şi propune decât să relateze faptele şi să zugrăvească o lume aşa cum e. Aproape toate pesonajele romanului evoluează şi cele mai multe sunt de nerecunoscut. Elena cea preocupată de etichetă fuge la Paris cu Marcian,

Rim - pe care „un simț prevăzător îl făcea prudent" deși „după stadiul ambiției care îi înlocuise tinerețea absentă, ... trecuse la epoca erotică ce-i turmenta maturitatea", dar numai la stadiul de „glume echivoce" - trece brusc la fapte scandaloase şi se culcă cu Sia, iar Lică cel parvenit e de nerecunoscut chiar pentru vigilenta Nory.

Personajele stabilesc raporturi dialogale cu ei înşişi (de exemplu Maxențiu care se retrage de tot din lume pentru a se confrunta cu sine, cu boala sa) şi cu ceilalți (acesta este rolul Miniei în calitate de prietenă şi confidentă a Linei în vremea când mariajul ei mergea foarte prost).

3. Personajul reflector

Personajul reflector este în general acel tip de personaj din perspectiva căruia poate cititorul să vadă şi să înțeleagă lucrurile. În Poetica sa, Tzvetan Todorov face următoarea precizare: „Henry James numea *reflectori* personajele care au însuşirea nu numai de a fi percepute ci şi de a percepe; dacă celelalte personaje sunt înainte de toate imagini reflectate într-o conştiință, reflectorul este însăşi această conştiință. Pentru a nu da decât un exemplu: în Căutarea timpului pierdut, cea mai mare parte a informațiilor asupra lui Marcel le avem nu din actele sale ci din felul în care el percepe şi judecă faptele altora." (p.69) În literatura română, un astfel de reflector este personajul Ştefan Gheorghidiu din Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război a lui Camil Petrescu. Nu contează dacă relatarea se face la persoana I sau a III-a, precizează Todorov.

Nicolae Manolescu, în Arca lui Noe, vol. Al II-lea, afirmă că reflectorul „nu este un personaj obişnuit. Este unul căruia îi revine sarcina de a *interioriza* acțiunea: de capacitatea lui de a simți şi de a înțelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul se pronunță rareori direct, în numele său propriu, preferând să recurgă la unul sau la mai multe personaje ca la nişte purtători de cuvânt."

Ex. Personajul **Mini** din Concert din muzică de Bach de H. Papadat-Bengescu face o vizită familiei Rim. Naratorul auctorial, extradiegetic şi impersonal (nu am folosit femininul „naratoarea" tocmai pentru a sublinia că nu este o identitate între autor/autoare şi narator) prezintă situația luând distanță: „Negreşit că nu sunt indiferente raporturile unui vizitator cu o casă neîncercată încă; nici raporturile dintre un domiciliu şi locatarii lui noi, mai ales când e chiar vorba de o casă proprie, unde şi locuința şi locatarii îşi dezvoltă reciproc toate defectele posesiei." (p. 36) Urmează construirea discursului din perspectiva personajului Mini, prin focalizare internă/viziune „avec": „Sia sta acum... la spatele fotoliului lui Rim. Ca să stabilească legătura, doctorul zise grațios: - L'Ange gardien! Cum *străina* nu-i plăcea, Mini adoptă numai jumătate din calificativ: *Nu pleacă gardista*

asta?" (p.37) În paginile următoare, Mini pare să ia locul naratorului, dar nu un narator obiectiv, impersonal, ci unul conştient de limita unui punct de vedere singular: „Acum Rim *părea*, deodată, mai puţin vesel. *Poate* obosise. Era un convalescent, deşi lui Mini i se *părea* perfect sănătos." (p.39) Dubitativele subliniază faptul că e vorba doar de punctul de vedere al unei persoane, deci subiectiv, relativ: „Ea e un purtător de cuvânt al romancierei, dar unul lăsat să se descurce singur, fără ca autoarea să-i sufle la ureche ceea ce el nu ştie, şi care în plus are propria individualitate, propriul mod de a judeca lumea." Personajul reflector nu trebuie confundat cu naratorul. El preia doar parţial şi temporar funcţiile acestuia şi deci numai parţial şi temporar poate fi considerat un narator-observator.

4. Discursul iterativ

Încadrarea Concertului... în categoria romanului polifonic constituie un argument pentru modernitatea lui. Prozatoarea nu se sfieşte însă a folosi şi procedee narative clasice, cum ar fi discursul iterativ, dar în asemenea manieră încât efectul deformării temporale este tot în linia modernităţii: „Când *trebuia* să plece, *intra* cu Sia în bucătărie unde baba *era* încă stăpână. Sia *aducea* din odaia ei un pachet învelit frumos şi legat cu panglicuţă.
- E pachetul meu, madam! *spunea* Sia obraznic babei. Te-aş ruga să serveşti ceva de băut domnului Lică.

Baba *se uita* la ea lung pe sub ochi şi *aducea* un pahar mare de vin rece. Lică *gusta* întâi..."

Folosirea imperfectului are ca efect o deformare temporală şi, uneori, o suspendare a timpului evenimenţial.

Discurs iterativ	a. „o povestire repetitivă, în care mai multe discursuri evocă unul şi acelaşi eveniment" b. „un singur discurs evocă o pluralitate de evenimente (asemănătoare)" T. Todorov, Poetica...

Iterativ = care se repetă, care se reia

M. Sadoveanu,
Zodia cancerului sau vremea Ducăi-Vodă

1. Tema şi rema
2. Structuri narative şi realizare artistică
- Titlul
- Combinații de secvențe narative
- Contrapunctul
- Climaxul
- Moduri de expunere.Descrierea
- Ospățul
3. Tipuri de intrigă
4. Personajele

1. Tema romanului apărut în 1929, între Hanu Ancuței (1928) şi Baltagul (1930), într-o perioadă de vârf a creației sadoveniene, este fără îndoială o **temă istorică.** Se evocă, având la bază o serioasă documentație, epoca lui Duca-Vodă, secolul al XVII-lea, un veac copleşit de intrigi politice, delațiuni, războaie şi jafuri. Pe lângă aceasta însă, romanul dezvoltă şi **tema iubirii**, având ca protagonişti pe Alecu Ruset şi pe Catrina, fiica lui Duca-Vodă, aflați într-o postură tristanescă. De asemenea, dacă luăm în considerație fresca socială, obiceiuri şi mentalități ilustrate aici, vom distinge şi **tema socială**, conturată, firește, pe fondul celei istorice.

Rema se formulează între tradițional şi modern. Modul de a trata temele este în primul rând unul tradițional, prin elementele romantice prezente în text, prin atitudinea naratorului omniscient, prin desfăşurarea cronologică a evenimentelor etc. Totuşi sunt prezente şi unele semne de modernitate, după cum vom vedea în capitolul dedicat structurii narative. Delimitările teoretice, menite să încadreze o creație în direcția tradițională sau în cea modernă, sunt aşa de clare doar la "analiza în retortă", conform observației lui G. Călinescu, din studiul său Clasicism, romantism, baroc; în fapt, opera literară originală poate combina cele mai ciudate elemente.

2.Structuri narative şi realizare artistică

Titlul romanului pune accentul pe tema istorică. Cititorul este informat asupra epocii şi asupra caracteristicii sale definitorii: indigența, provocată atât de calamități cât, mai ales, de birurile lui vodă care "a organizat hoția domnească".

Cercul zodiacal se împarte în două: anabaza (universalizare) care are la extremitatea superioară Capricornul şi catabaza (esențializare) care

are la extremitatea inferioară Cancerul/Racul. În limba latină, *cancer* înseamnă *rac*. Zodia racului, cel care merge înapoi ca într-o încercare de identificare cu centrul obscur al lumii, defineşte **catabaza,** urmare firească a **anabazei,** adică domnia lui Antonie-Vodă, tatăl lui Alecu Ruset. Semnificaţia este una optimistă: după catabază urmează în mod necesar anabaza.

Construcţia romanului. Materialul este structurat în treizeci şi trei de capitole, având fiecare un titlu. Uneori, acesta este rezumativ, după moda creaţiilor epice medievale:"Aici se vede că trecerea Siretului se face într-un chip cu totul deosebit; se vede şi cine-i Vâlcu Bârlădeanu". Alteori este enunţiativ:" Mare masă domnească", sau ironic: "Mila Ducăi-Vodă", după cum naratorul doreşte sau nu să colaboreze cu cititorul.

O lectură atentă a titlurilor dezvăluie tipul **combinaţiei de secvenţe narative,** adică **alternanţă-împletire**. Cele trei fire diegetice se îmbină, permiţând naratorului să le urmărească în acelaşi timp, ca într-un film, în care cadre succesive prezintă imagini din locuri diferite:

1. domnia lui Duca-Vodă şi planul istoric;
2. călătoria lui Paul de Marenne şi planul social;
3. dragostea lui Alecu Ruset.

Îmbinarea de tip alternanţă-împletire e similară tehnicii *contrapunctului*. "Povestea romantică a sinucigaşului erou se suprapune celorlalte două planuri şi le umanizează, le dă căldura unei iubiri romantice, prea romantice pentru a nu fi resimţită drept contrapunctică celorlalte." (Gh. Crăciun)

Combinaţii de scvenţe narative

În "Analiza povestirii", Jean-Michel Adam şi Francoise Revaz consideră că acestea sunt:

a. ***alternanţă-împletire***
(în care firele diegetice se îmbină, iluminându-se reciproc);
ex. Ion (planul lui Ion şi al familiei Herdelea); Zodia cancerului;

b. ***intercalare-înglobare***
(o secvenţă nouă este inclusă în precedenta, **povestire în ramă**);
ex. Hanu Ancuţei

c. ***înlănţuire–adiţiune***
(finalul unei secvenţe devine începutul următoarei);
ex. Alexandru Lăpuşneanul

d. ***combinarea de tipuri.***

Contrapunctul este o tehnică narativă preluată din muzică unde viza prezenţa simultană a două sau mai multe melodii cu caracter independent, sau melodie care se cântă concomitent cu tema.

Acțiunea este urmată cronologic, de la intrarea lui Paul de Marenne în Moldova până la uciderea lui Alecu Ruset. Pe acest parcurs, apare în câteva locuri *acronia*: sunt evocate şi momente anterioare incipitului, cum ar fi studenția lui Ruset, întâlnirea cu Catrina, jefuirea abatelui în Polonia.

Conflictul este şi el triplu, după numărul planurilor narative:

a. între domnitorul obsedat de menținerea tronului şi boieri,
b. lupta oamenilor simpli cu sărăcia şi primejdia jafurilor, prezentate din punctul de vedere al călătorului străin;
c. iubirea pentru o ființă la care nu se poate accede..

Primele două sunt exterioare, iar cel de-al treilea, iubirea imposibilă, interior. Ultimul evoluează spectaculos şi neaşteptat, făcând deliciul textului, chiar dacă eroul este "melancolic, lipsit de inițiativă din cauza dragostei sau cu o inițiativă dezordonată, ineficientă."(G. Călinescu).

Pe fondul frescei social-istorice constante, iubirea cunoaşte în final un climax spectaculos, cea mai clară caracteristică romantică. Ruset, la început un Don Juan, se îndreaptă spre mitul din cealaltă extremitate printr-o iubire tristanescă. Aceasta culminează cu acțiunea finală, similară unei sinucideri.

Climaxul este o figură textuală şi reprezintă o gradație ascendentă care se finalizează într-un summum.

Naratorul extradiegetic (din alt punct de vedere heterodiegetic) este omniscient şi omniprezent ca în romanele tradiționale. În câteva locuri, totuşi, cititorul are parte de surprize. Astfel, naratorul creditabil declară: "În realitate, **poate**, era însărcinat c-o solie tainică". De asemenea, *focalizarea internă variabilă* (acțiune prezentată din punctul de vedere al lui Ruset, al abatelui şi, mai rar, al Ducăi-Vodă) se schimbă din când în când în *focalizare externă*, în care naratorul se preface că ştie mai puțin decât personajul: "Doamna îl ruga pentru o pricină. Slujitorii n-auzeau bine despre ce-i vorba, dar bănuiau..." În acest caz, naratorul e pe poziția servitorilor care fac supoziții, obligând cititorul să completeze cu imaginația piesele de puzzle care lipsesc. E un joc subtil care, de fapt, dă lectorului satisfactia propriei sale abilități.

În alt loc, naratorul heterodiegetic (care nu participă la acțiune) ne ia prin surprindere cu o implicare a persoanei I plural, la începutul capitolului XXIV: "Pentru păcatele **noastre** astfel a voit să ne certe Dumnezeu". Este vorba, de fapt, de un cunoscut obicei al lui Sadoveanu de a sugera legătura lui cu lumea evocată. Acelaşi efect îl are evocarea în capitolul XXIV a bătrânului orb Tudor Şoimaru.

Moduri de expunere:

narațiunea	cu rol în istorie/diegeză
dialogul	cu rol în istorie/diegeză
descrierea	cu rol in discurs

Descrierea. Pentru zugrăvirea imaginii Moldovei, Sadoveanu foloseşte *motivul călătorului*i *străin,* cu care cititorul european era familiarizat încă de la Montesquieu, din Scrisorile persane. Intelectualul venit din afară priveşte şi analizează fără prejudecăți o țară cu totul necunoscută, ce nu conteneşte să-l uimească prin amestecul de primitivism şi rafinament în comportarea oamenilor. Are aproape aceeaşi dilemă ca şi a francezului din Balta Albă de V. Alecsandri: este aceasta o țară civilizată sau barbară? Paul de Marenne încearcă să-i înțeleagă pe oamenii pământului, de la boierul stilat, până la țăranul de-a dreptul sălbatic. El este impresionat de la început de franceza fluentă a lui Ruset, de spiritul lui fin şi de cultura formată la universitățile poloneze, ceea ce îl face să afirme: "Dumneata eşti mai mult al nostru decât al Orientului." În schimb, primitivul ascuns în păduri îi pare venit din preistorie: "o ființă în zdrențe răsări amenințătoare, înarmată cu-n par, rupt din lăstarii de-aproape. Privea spăriată, printre pletele pe care i le zbătea vântul dinaintea ochilor, încâlcindu-i-le cu barba zbârlită."

Judecând după natura necontaminată de agresiunea civilizației, abatele numeşte Moldova *paradis*. Alecu Ruset nu poate uita necazurile oamenilor şi rectifică: "un paradis devastat".

Descrierea de natură şi cea a târgurilor constituie la nivelul discursului un fenomen complex, pentru cunoaşterea căruia sunt necesare unele delimitări teoretice.

Multă vreme descrierea a fost considerată o "ancila narationis", fără nici un rol în povestire, o simplă rupere de ritm. Chiar în secolul XX, Jean Ricardou, în "Le nouveau roman", spune că ea este o "maşină de împotmolit povestirea". Parțial, Gerard Genette e de aceeaşi părere, afirmând că "descrierea este în mod natural *ancilla narrationis*, sclavă totdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată" (Figuri) şi că nici o operă nu va transforma povestirea într-un auxiliar al descrierii (totuşi Alain Robbe Grillet s-a străduit să demonstreze contrariul).

G.Genette are meritul de a fi delimitat, în capitolul "Frontiere ale povestirii" din volumul Figuri, două funcții diegetice ale descrierii: una *decorativă* şi una *simbolică*.

"Dar dintr-o dată, brusc, ca şi cum s-ar fi tras o perdea, codrul se desfăcu în dreapta şi-n stânga şi, în lumina lunii atârnate în cer, sclipi o poiană largă din toate ierburile ei udate de ploaie."	**Funcția decorativă** "descrierea extinsa şi detaliată apare aici ca o pauză şi ca o recreație în cursul povestirii, având un rol pur estetic, ca acela al sculpturii ce împodobeşte un edificiu clasic." (Genette)
"Boierii se înclinară adânc şi Vodă-i pofti pe scaune. Îi întrebă pe unii şi pe alții de treburi ale lor. de jupânese şi coconi,cu o blândeță, pe care o arăta destul de rar. Fără să pară, cercetă cu luare aminte neadormită fiecare chip, fiecare mişcare, fiecare schimb de priviri. Erau în juru-i oameni care-i dovediseră credință în două domnii şi de care-i părea greu să se îndoiască. Erau unii care fuseseră fugari şi-i iertase: aceia erau acum cei mai harnici în slujba lor."(cap. X)	**Funcția simbolică** "portretele fizice, descrierile de îmbrăcăminte şi de mobilier, tind, la Balzac şi la succesorii săi realişti, să dezvăluie şi totodată să justifice psihologia personajelor, pentru care ele sunt în acelaşi timp semn, cauză şi efect." (G.Genette, "Figuri")

Portretul lui Duca-Vodă sugerează:

- asprime ("o blândeță pe care o arăta destul de rar");
- viclenie şi disimulare ("fără să pară");
- vigilență şi suspiciune ("cu luare-aminte neadormită");
- inteligență şi o bună cunoaştere a oamenilor ("fuseseră fugari şi-i iertase".

Aceste trăsături se vor releva pe parcurs şi vor justifica multe din actele voievodului însetat de putere.

Ospățul poate fi considerat elementul de legătură între Moldova pauperă şi înghețată în structuri arhetipale pe care o vede Paul de Marenne şi Moldova bogată de la curtea domnească. Abatele participă la mese bogate, atent organizate, cu o tainică şi rafinată știință, în ambele locuri.

În istoria noastră, îndestularea trupului are o valoare aproape ritualică. Ea se asociază tuturor evenimentelor importante din viața omului şi a țării. Ca să se simtă bine, oamenii au nevoie de mâncare şi, mai ales, de băutură. "Atunci se dezleagă limba şi inima omului, ce e ascuns iese la iveală, se creează o entitate colectivă prin *soluțiune*, care profetizează, pilduieşte, prinde intersemnele şi mesajele lumii de dincolo; ospățul ritual este o reprezentare sensibilă a ospățului arhetip al Zeilor, care *distilează*

euharistica (Ambrozia şi Nectarul) şi pentru Nemuritori şi pentru muritori."
(Vasile Lovinescu)

Seara petrecută la Gliga şătrarul joacă un rol determinant în periplul iniţierii abatelui atât în tainele sufletului moldovenesc cât şi în încercarea de a se prăbuşi, la modul iniţiatic, în dezordine. Orice petrecere are, după Gilbert Durand (Structurile antropologice ale imaginarului), urme ale riturilor orgiastice din care derivă. Marile orgii ritualice aveau semnificaţia plonjării în haos, pentru ca, după această experienţă, să se nască o fiinţă nouă, pură. Abolirea unor norme (aici abatele bea şi mănâncă peste măsură) este interpretată de Mircea Eliade în Istoria religiilor, ca fiind "dobândirea condiţiei seminţelor care se descompun în pământ, părăsindu-şi forma pentru a da naştere unei plante noi." La această experienţă soteriologică atât de importantă, Paul de Marenne îl are ca ghid pe Alecu Ruset. Îi va rămâne profund recunoscător şi, ca dovadă a valorii iniţierii, se va strădui să-i salveze viaţa, singura monedă de schimb.

Naraţiunea este condusă cu o mână de maestru. Mai întâi intervine un ocol, apoi o ploaie şi în cele din urmă oboseala, pentru ca bucatele simple puse pe masă la început de jupâneasa Avramia să pară destul de bune.

Musafirul este răsfăţat cu viclenie, printr-un adevărat *ritual în trepte*, până când va recunoaşte "că la acea gospodărie, din pătrar în pătrar de ceas, toate ale mâncării şi băuturii par mai bune". Ca într-o unire mitică a binelui cu răul, de la nevoia simplă de a potoli foamea şi setea se ajunge la o adevărată orgie, însă vinul de Cotnari îl face pe om mai bun şi prin aceasta îl apropie de Dumnezeu. Prin focalizare internă fixă, naratorul consemnează în amănunt aventura dionysiacă a abatelui. Primul vin, acruţ, i se pare "de puţină valoare", dar după brânza cu pâine şi ceapă "îl aprobă cu desăvârşită îngăduinţă". Vinul bun e adus o dată cu sarmalele. Când abatele gustă, "ochii săi se sfinţiră şi se limpeziră".

Sfârşitul ospăţului e sinonim cu intrarea în transă. După un somn scurt, urmează revenirea, în care un rol important îl are borşul de potroace, adevărată licoare magică. Însă reţeta ezoterică nu-i poate fi împărtăşită abatelui decât parţial, pentru că la prepararea borşului femeile ceartă pe cineva mai tânăr din casă, apoi spun o formulă pe care Alecu Ruset n-o ştie. Rolul lui e doar acela al călăuzei care îl conduce în infern, în haos, dar îl şi aduce înapoi. Recunoştinţa călătorului vizează mai ales această revenire.

soteriologie = doctrină a mântuirii prin jertfe benevole

3. Tipuri de intrigă

Intriga este acel moment al unei opere epice sau dramatice care conține germenii narațiunii și prefigurează evoluția ei. Este elementul declanșator, fără de care desfășurarea acțiunii nu ar fi posibilă.

Narațiunea poate fi susținută prin intrigi ale destinului și intrigi ale personajului.

Intrigi ale destinului	**Intrigi ale personajului**
Intriga melodramatică – un șir de nenorociri nemeritate se abate asupra unui erou simpatic cititorului, dar a cărui slăbiciune duce la nenorociri. Ex. Alecu Ruset	Intriga de maturizare – are un erou simpatic dar lipsit de experiență, naiv, pe care evenimentele îl maturizează. Ex. Harap-Alb
Intriga sentimentală – eroul simpatic și uneori slab iese învingător dintr-o serie de nenorociri. Ex.	Intriga probei – are un personaj simpatic, supus unor încercări grele, pe care le depășește sau nu. Ex. Harap-Alb
Intriga tragică – un erou simpatic cititorului determină într-o oarecare măsură nenorocorile abătute asupra sa și își descoperă târziu propria responsabilitate. Ex. Apostol Bologa	Intriga de absolvire – urmărește schimbările eroului, singurul responsabil pentru nenorocirile care îi marchează existența. Ex. Gavrilescu
	Intriga degenerării – are un erou ale cărui inițiative eșuează rând pe rând, determinându-l în final să renunțe el însuși la idealurile sale. Ex. Ghiță

Mihail Sadoveanu, Baltagul

1. Tema şi rema
2. Tipurile de roman conținute
3. Personajele
4. Structuri narative

1. Tema şi rema. În cazul romanului Baltagul, tema şi rema sunt diferite în funcție de punctul de vedere al exegezei. Astfel, capodopera sadoveniană poate fi interpretată ca roman social, mitic. polițist, inițiatic sau de dragoste într-o mai mică sau mai mare măsură. Dacă la apariție el a fost judecat exclusiv ca roman mitic şi abia mai târziu ca roman social, o dată cu provocarea călinesciană – "o adevărată nuvelă polițienească" – se deschide drumul spre o interpretare modernă, care se bazează pe pluralitatea perspectivei critice. Prin urmare, există aici mai multe teme şi mai multe moduri de tratare a lor. Construcția narativă este polifonică în asemenea măsură încât discursul capătă o existență proprie şi dezvăluie cititorului critic sensuri care se poate să-i fi scăpat autorului însuşi.

2. Tipuri de roman

a. Roman mitic. La această interpretare invită atât motoul cât şi evidenta asemănare cu Miorița. Lucrurile sunt însă ceva mai complicate, pentru că în Baltagul viziunea este cosmică.

Din baladă autorul a preluat miezul diegetic pe care a construit o poveste. Oierul Nechifor Lipan este ucis de doi tovarăşi, pentru că "are oi mai multe", apoi este căutat de soție. Dar substratul mitologic e mult mai adânc, iar implicațiile mai substanțiale.

Câteva direcții:

- mitul morții şi renaşterii naturii;
- mitul lui Isis şi Osiris;
- totemul;
- legătura cu natura;
- credință şi superstiție.

Mitul morții şi renaşterii naturii, vine prin Miorița dintr-un mit al cabirilor (confer Theodor Speranția, Miorița şi călușarii – urme de la daci). Lipan moare toamna (pe la Sâmedru = Sfântul Dumitru) şi este găsit primăvara, când Gheorghiță va fi gata să îi ia locul, reîncepând un ciclu. Frunzele sunt din nou verzi, dar nu sunt aceleaşi. Numele fiului este identic cu numele tainic al tatălui său, sugerând continuitatea, dar el reprezintă altă generație de oieri. Ciclul morții şi renaşterii naturii are un corespondent tainic într-o anume ritmicitate a vieții omului.

Mitul lui Isis şi Osiris povesteşte despre zeul *Osiris* care guverna Egiptul. Invidios, fratele său îl ucide (la fel ca în mitul biblic al lui Cain şi Abel) şi îi risipeşte trupul. Isis adună bucăţile şi îl reînvie. Soţia credincioasă este ajutată de fiul ei, Horus, iar criminalul e pedepsit de un alt fiu, Anubis, cel cu înfăţişare de câine. Schema narativă se potriveşte cu cea din roman. Semnificaţia de adâncime este aici diferenţa de valoare: unii oameni, mai înzestraţi, reuşesc să realizeze lucruri extraordinare, alţii nu reuşesc şi încearcă să se ridice deasupra celorlalţi prin fraudă. Înşelătoria nu păcăleşte însă pe cei inteligenţi; în timp ce Nechifor a fost stimat toată viaţa, chiar şi de necunoscuţi, Bogza şi Cuţui nu câştigă preţuirea celorlalţi nici după ce se îmbogăţesc.

Totemul este prezent în roman sub forma baltagului, secure cu două tăişuri. Având în acelaşi timp rol de armă şi de unealtă, el ilustrează foarte bine principiul "coincidentia opozitorum". Acest "labrys" datează din civilizaţia minoitică; cele două tăişuri sunt viaţă şi moarte, masculin şi feminin, cer şi pământ. Oierul nu se desparte niciodată de baltagul său, acesta fiind un fel de sceptru. Când Gheorghiţă pleacă la drum, deoarece mama ştia în inima ei că va lua curând locul tatălui, primeşte propriul său baltag, nu înainte ca acesta să fi fost sfinţit de preot.

Totemul este un obiect sau animal sacru. În Dicţionar de mitologie generală, Victor Kernbach face precizarea că "algonkin ototeman" înseamnă "el e rudă cu mine" şi că "totemismul e un sistem de religie rudimentară, cu rigori sociale, operând asupra vieţii şi activităţii (mai ales în societăţile de vânători, pescari, crescători de animale) din cadrul clanului ori tribului; [...] totemismul confirmă relaţiile consanguine ale ginţii, extrapolate la întreaga natură." În Baltagul există, prin Vitoria Lipan, o gândire totemică, primitivă. Ei îi vorbesc într-un fel şi câinele şi vântul, iar în timpul veghei iniţiatice foşnetul pădurii pare să-i vorbească lui Gheorghiţă: "Îşi aplecă urechea. Trăgea o adiere abia simţită. Bănuia în răpă pipăiri de paşi şi-n împrejurimi foşnet. I se desluşiră în urechi zvonuri de pâraie depărtate. Târziu, prin lumina de lună, trecură pe deasupra brazilor paseri străine. Singurătăţile muntelui pulsau de apele primăverii; viaţa tainică îşi întindea iar punţile peste prăpăstiile morţii."

Legătura cu natura este una specială. Muntenii, aşa cum se prezintă încă din *incipit*, sunt oameni ciudaţi care citesc semnele vremii după metode numai de ei ştiute, iar viaţa lor se desfăşoară în ritmul naturii. Pentru a urca sau a coborî oile de la munte, ei se orientează fără greş dar şi fără explicaţie logică, asemenea păsărilor călătoare. Mitrea ştie că se va schimba vremea, pentru că a văzut "dumbrăvencile zburând în cârduri spre soare" şi "un nour către Ceahlău", iar Vitoria citeşte în mişcarea cocoşului semnul rău: "sentoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă. Cântă o

dată prelung şi se miră el singur. [...] Cucoşul dă semn de plecare."

Între incipit şi final, în romanul acesta se desfăşoară un ciclu pastoral, de la Sâmedru – 26 octombrie – la Sângiorz – 23 aprilie.

Credința și superstițiile își au fiecare locul în viața Vitoriei. Credința e mai nouă (cei 2000 de ani ai creştinismului), în schimb superstițiile vin dintr-un timp mitic, fac parte din substratul transmis fără explicarea sensului. Cele două direcții se combină fără tulburare, aşa cum baba Maranda şi preotul conviețuiesc în sat tolerându-se reciproc.Vitoria apelează la vrăjitoare, fără să pună temei pe spusele ei, dar crede cu tărie că Sfânta Ana o ajută: "Dumnezeu îi va fi păstrat urmele. Ea are datoria să se întoarcă şi să le găsească. Sfânta Ana i-a şi dat semn, poprind vântul şi întorcându-l pe crângul său." sau "Dumnezeu, prin sfânta de la Bistrița, a adus-o pe dânsa, Vitoria, pe căi cotite, tocmai unde trebuia ca să-şi găsească pe cel drag." Vocea naratorului extradiegetic (pentru a spori credibilitatea personajului) este cea care ne informează că eroina a putut stabili o legătură cu soțul ei: "În gândul acesta care-i venise dintrodată, să caute cânele, Vitoria cunoscu altă binecuvântare. De unde-i venise gândul? Fără îndoială de la Nechifor Lipan. El - se înțelegea lesne – nu mai era între vii cu trupul. Dar sufletul lui se întorsese spre dânsa şi-i dădea îndemnuri. Era ş-o hotărâre mai de sus către care inima ei întruna sta îngenuncheată."

În povestea pe care Nechifor o spunea uneori, muntenii se prezintă în fața lui Dumnezeu ca un popor, alături de nemți, ruşi, turci etc., sau ca un clan, ceea ce presupune un sistem de legi nescrise, foarte severe. Neamul lor vine din vechimi nebănuite şi s-a păstrat curat şi mândru. Meşteşugul oieritului ca şi unele taine s-au transmis generațiilor mai noi din acel "illo tempore" cu care se simt şi astăzi în legătură.

b. Roman social a fost numit mai ales de Nicolae Manolescu în Arca lui Noe, capitolul "O femeie în țara bărbaților", unde criticul îşi pune întrebarea: "mandatul Vitoriei are, el, un sens transcendental şi sacru, izvorât din realitățile mitului, ceea ce ar face din eroina lui Sadoveanu o Antigonă, sau are în definitiv numai un sens social şi etic, ceea ce ne-ar situa într-un orizont psihologic şi realist?"

Baltagul zugrăveşte o societate rurală, cu obiceiurile şi cu mentalitatea ei, este cu alte cuvinte o monografie a lumii pastorale. Aflăm aproape totul despre felul în care trăiesc muntenii, în zile de sărbătoare sau de lucru, uneori cu lux de amănunte. Se desfăşoară înaintea noastră o societate rurală de început de secol XX, care păstrează cu destulă fidelitate un mod de viață ancestral, de altfel, păzit cu străşnicie: "N-ai mai învățat rânduiala? – o întreabă supărată Vitoria pe Minodora – Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun de când îți umblă gărgăuni prin cap şi te cheamă domnişoară!" Mama refuză categoric valsul, cocul şi bluza, dar mai ales nu acceptă ideea că fata ei s-ar putea mărita cu cineva din afara clanului. Pentru

ea trebuie numaidecât "un român aşezat, cu casă nouă în sat şi cu oi în munte"

Cititorului i se deschide o fereastră spre gospodăria Lipanilor, unde vede inclusuv felul în care sunt aşezate blidele în bucătăria de vară sau în cea de iarnă, vede satul cu viaţa lui tihnită şi află destule despre obiceiurile muntenilor, iarăşi cu multe şi convingătoare amănunte: " Tot de la câmpii largi cu soare mult aduceau făină de păpuşoi. Uneori se ducea Vitoria singură şi o încărca în desagi pe cinci căluţi. Pe cel din frunte călărea ea bărbăteşte; ceilalţi veneau în urmă cu capetele plecate şi cu frâiele legate de cozile celor dinainte."

Cei mai importanţi sunt oamenii. Pe aceştia naratorul îi prezintă cu vădită simpatie ca fiind deosebiţi şi asemănători naturii montane: "Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru.."

Vitoria este o femeie cu personalitate puternică, asemenea multor neveste de oier nevoite să stea singure toată vara. Calculează totul cu luciditate, dar se lasă învăluită într-o aură de mister care dă farmec vieţii ei. Se mişcă abilă într-o lume a bărbaţilor şi reuşeşte să-i păcălească tocmai pentru că oameni ca Bogza şi Cuţui o consideră o femeie proastă.

c. Roman poliţist poate fi considerat Baltagul din perspectiva cercetărilor întreprinse de Vitoria, o adevărată anchetă. Ca un detectiv priceput, ea urmează drumul soţului, face legături logice, adaugă amănunte inventate dar bazate pe o deducţie de om inteligent. G. Călinescu observă că "În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* şi aplicaţie de detectiv."

Romanul lui Sadoveanu urmează cu fidelitate schema unui roman poliţist clasic.

Crima	asasinarea lui Lipan
Ancheta	investigaţiile Vitoriei
Detectivul	Vitoria
Criminalul	Bogza
Complicele	Cuţui
Mobilul	banii/oile

Rezolvarea cazului şi demascarea vinovaţilor.

d. Roman iniţiatic este din punctul de vedere al lui Gheorghiţă, personaj secundar. Băiatul de optsprezece ani porneşte pentru prima dată într-o călătorie mai lungă şi decisivă pentru viaţa lui. La sfârşitul cărţii el intră într-un alt fel de existenţă, cu alte responsabilităţi.

Ultima pagină diferă de restul romanului prin faptul că aici, pentru prima dată, Vitoria îi vorbeşte fiului ei folosind persoana întâi plural:

”Facem cu domnul Toma toate *socotelile* şi-i *plătim* cinstit, mulţămindu-i frumos. *Plătim* preoţilor, oamenilor care s-au ostenit şi tuturora. Pe urmă, stăm şi ne hodinim trei zile, după care facem parastasul întâi tatălui tău. Îndată ne încălărăm şi ne ducem la apa Prutului la Ştefăneşti, ca să cunoaştem turma de la Rarău. (...) Apoi ne ducem dincolo la Jijia, ca să vorbim cu baciul Alexa şi să ne alcătuim cu el pentru întoarcerea oilor către munţi, unde avem tocmită păşunea de vară. La patruzeci de zile vom fi iar aici şi vom ruga pe domnu Toma şi pe părintele să ne-ajute a împlini datoria de patruzeci de zile. Atuncea om face praznic mai bun, cu carne de miel de la turma cea nouă...”

Preluarea nu s-a făcut însă în întregime; în privinţa unui lucru important ca măritişul Minodorei este doar informat că sora lui nu-l va lua pe băiatul dăscăliţei lui Topor (nu pentru că are nasul mare, ci pentru că, după cum am văzut, nu este oier, nu face parte din clan). Gheorghiţă a parcurs treptele numai până la intrarea în lumea adulţilor.

Pentru a lua locul tatălui său, Gheorghiţă are de învăţat o mulţime de lucruri. Deşi vorbeşte la persoana întâi plural, Vitoria continuă să-i dea lecţii. Din discursul ei final băiatul trebuie să priceapă că trebuie:

- să-şi plătească toate datoriile;
- să respecte cu stricteţe datinile (aici pomenile);
- să fie mândru de averea sa (praznicul mai bun, cu carne de miel);
- să fie gospodar şi prevăzător (cunoaşterea turmelor şi tocmirea păşunii).

Treptele iniţierii:

Copilăria fericită	“Pârâul cu bulboanele au fost ale lui. Potecile la zmeură şi mai sus la afine...Poveştile la stână, sara... Ştia să cheme în amurgit ieruncile şi căpriorii.”(p.126)
Drumul / un fel de încercare a labirintului	oboseala, oamenii necunoscuţi, lucrurile noi, învăţăturile noi
Participarea la evenimente decisive	botez, nuntă, înmormântare (în ordinea firească a vieţii)
Veghea înspăimântată	rămâne singur, noaptea, în munte cu osemintele tatălui (e o probă de bărbăţie echivalentă luptei cu zmeul)
Lovirea lui Bogza	este gestul revanşator pe care numai bărbatul din familie îl putea face
Preluarea responsabilităţilor	se face treptat şi sub stricta supraveghere a mamei

Treptele inițierii din Baltagul se aseamănă foarte bine cu cele din basmul popular. Eroul are aceeaşi vârstă, este supus unor probe pe care le trece cu succes, apoi va lua locul (în întregime sau parțial – jumătate din împărăție) unui conducător. Totul se petrece după ce eroul pleacă la drum, despărțindu-se prin această plecare mai mult de copilărie decât de casă (convertirea spațiului în timp):"Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fân în care pluteau vara şi copilăria. Cum se risipeşte mireasma în ger, aşa s-au dus toate. Acuma a intrat la slujbă grea şi la năcaz."(p.126)

e. Roman de dragoste aproape că nu poate fi numit, pentru că sentimentul nu e în prim plan. Totuşi el apare în două ipostaze: iubirea juvenilă şi mai ales cea matrimonială.

Minodora îl iubeşte pe băiatul dăscăliței pentru care e gata să treacă peste interdicțiile mamei. "Umblând cu lumina-i de gânduri în ochi, fata îşi făcea planul. Maică-sa are să lipsească o vreme destul de lungă..." mărturiseşte naratorul omniscient, apoi vedem cum îl cheamă pe băiatul învățătorului pentru a-i dicta o scrisoare. Iubirea celor doi ne pare desuetă, iar acel "Frunzuliță de mohor, / Te iubesc şi te ador, / Ghiță C. Topor" stârneşte un zâmbet îngăduitor. Ştim însă că Vitoria nu va ceda şi Minodora va fi nevastă de oier. Iubirea juvenilă este sortită eşecului prin nepotrivirea perechii care trebuie să se supună unor legi vechi, aflate mai presus de ei.

Dragostea Vitoriei pentru soț a fost trecută prin focul conviețuirii şi a rezistat. În ciuda unor certuri şi vorbe iuți, femeia îşi iubeşte soțul şi ştie că este iubită. Ipoteza că Lipan s-ar fi putut opri la altă femeie nu rezistă decât puțină vreme, în limita unei aventuri trecătoare. Ea are convingerea şi mândria că tot la ea s-ar întoarce, căci altfel ar rămâne neînduplecată: "Mai bine astfel, într-o privință; să-l ştie mort, decât părăsit de casa lui, în brațele alteia şi în aşternut străin." Vitoria nu se sfieşte să-şi mărturisească dragostea: "Căci eu, dragă cucoană Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu." sau să menționeze că a fost iubită: "Omul meu se gândea, vra să zică, la ale lui şi la mine."

În economia romanului, dragostea ocupă un loc secundar, însă suficient pentru a contura o nuanță romantică şi pentru a satisface aşteptările unui cititor mai sensibil.

3. Personajele lui Sadoveanu pendulează între tipicitate şi atipicitate. Ca în orice roman realist, întâlnim tipuri: al nevestei credincioase, al fetei de măritat, al flăcăului. Însă, în special Vitoria se sustrage încadrării stricte într-un tipar. Ea este în ochii multora o "muiere ciudată" pentru că face lucruri surprinzătoare. Mai departe, o prezentare a ei ne interesează numai din punctul de vedere al relației cu naratorul.

Interesantă este folosirea **personajului absent**, un element de modernitate. Deşi Nechifor Lipan este deja mort în momentul începerii

istoriei, personalitatea lui e o prezență vie:

- Vitoria își amintește, în primele pagini, replici și atitudini ale lui pe care naratorul le prezintă în vorbire directă;
- oamenii cu care ea stă de vorbă și-l amintesc foarte bine, din amintirile lor se conturează un portret consistent;
- în timpul privegherii, lui Gheorghiță i se pare că oasele tatălui prind viață: "Acolo s-a înălțat în picioare mortul, învălit în pocladă, așteptând binecuvântarea din urmă și rugăciunile de care n-a avut parte."(p.191)
- spiritul lui dăinuie asupra familiei care continuă să-l respecte ca și cum ar fi în viață.

Personajul absent – nu apare ca prezență în discurs, deoarece nu participă direct la evenimentele relatate, dar a participat la altele, mai vechi. El există în universul diegetic, însă înainte de momentul începerii povestirii; sau e contemporan cu evenimentele, dar se află în alt loc.	**Nechifor Lipan**

Privind personajele lui Sadoveanu din alt punct de vedere, constatăm că ele corespund celor şase poli actanţiali ai lui Greimas, din Semantique structurale:

Subiect	Vitoria cea care pleacă în căutare
Obiect de valoare	Nechifor cel iubit, care trebuie găsit
Remitent	câinele Lupu care îi relevă necesitatea plecării care îl descoperă pe Nechifor în râpă
Opozanţi	Bogza şi Cuţui împotriva cărora luptă care se opun descoperirii adevărului
Adjuvant	Gheorghiţă care asigură echilibrul social (bărbatul)
Destinatar	spiritul lui Nechifor pentru liniştea căruia se fac toate

Existenţa actanţilor este strict necesară, fără ei şi repartizarea lor în text universul diegetic ar rămâne în sfera banalului, n-ar prezenta suficient interes pentru a deveni povestire.

4. Naratorul

În linii mari, Baltagul este un roman tradiţional din punctul de vedere al invenţiei narative. Discursul este susţinut de un narator auctorial, extradiegetic şi omniscient.

La o privire mai atentă se poate vedea că naratorul extradiegetic se poziţionează cel mai des în umbra Vitoriei şi exprimă punctul ei de vedere, ca şi cum aceasta ar vorbi cu voce tare; un caz clar de focalizare internă. Iat-o interpretând, cu naivitate de om neumblat prin lume, organizarea instituţiilor: "Acolo vra să zică e stăpânirea împărătească. Ş-aşa în toate târgurile sunt slujbaşi, primari, prefecţi şi poliţai, până la Bucureşti; şi la Bucureşti stă pe tron regele şi dă porunci tuturora. Bun lucru neapărat, să fie asemenea rânduială..." În asemenea pasaje naratorul ştie tot atât cât şi personajul, fiind vorba de o viziune "împreună cu". Această abordare avantajează personajul care ne apare astfel ca o persoană inteligentă,

obişnuită să decodeze semnele: "Domnu Iorgu Vasiliu părea om aşezat, căci purta ochelari şi scria într-un catastif. Avea chelie, ceea ce dovedea muntencei că era şi prea învățat. Cu mâini cam scurte şi groase îşi potrivi împrejurul pântecelui pestelca albastră. Deci era un om care, pe lângă rânduiala scrisului, avea şi plăcerea curățeniei."

Rareori, naratorul se distanțează de personajul favorit, prin focalizare zero/neutră, plasându-se într-o viziune "din spate" (naratorul ştie mai mult decât Vitoria) : "Gheorghiță a pus mâna pe baltag; omul a sărit şanțul ş-a apucat-o pe-o potecă şi pe subt o râpă. Râdea el singur şi se minuna de asemenea arătare." La pomană, eroina are un moment de îndoială, corectat de naratorul omniscient: "Vitoriei i se părea că Bogza nu s-a putut opri. Dimpotrivă, nici o clipă omul nu avusese gândul să se stăpânească."

Distanțările sunt însă nesemnificative, viziunea definitorie rămânând "împreună cu"/ "avec".

Există în Baltagul şi un caz de narator heterodiegetic (pentru că e în afara celor relatate) şi colportor (pentru că a aflat-o de la altcineva şi o prezintă ca adevărată): Nechifor Lipan, personaj absent ce-i drept, dar personaj şi deci integrat în diegeză, spune o poveste, devenind el însuşi narator.

Una dintre aventurile narative interesante este **punerea în adâncime** ("mise en abîme") folosită în momentul reconstituirii crimei. Asemenea lui Hamlet, Vitoria reînvie prin vorbele ei scena crimei, cu lux de amănunte, şi pretinde că are informațiile de la Nechifor care, la fel ca fantoma regelui, i-a povestit totul. Într-o accepțiune modernă a noțiunii de punere în adâncime, se poate spune că însuşi titlul foloseşte o asemenea tehnică: totemul adună în el semnificațiile cele mai importante ale cărții.	**Punerea în adâncime** = este o noțiune preluată din critica franceză unde este numită **"mise en abîme"** şi reprezintă o oglindire a textului în el însuşi. Un fragment mic de text condensează semnificația întregului. Critica a preluat la rândul ei metoda din pictură: o imagine este reluată în altă imagine mai mică ce dezvăluie alte semnificații şi uneori ceva din secretele creației.

Liviu Rebreanu, Ion (1920)

I- Forme de ficțiune; II- Temă; III –Remă; IV- Substrat antropologic; V-Elemente de hipertextualitate; VI – Tehnici; VII – Detaliere forme de ficțiune; VIII – Elemente de metatextualitate; IX – Stilul

I. Roman structurat pe baza a două forme de ficțiune în proză (element de modernitate)

1. "**romanul**" (N.Frye) - urmărind primul plan al diegezei: destinul personajului eponim / titular – Ion
2. "**anatomia**" (N. Frye) – urmă-rind relațiile inter-umane şi realizând o frescă a vieții satului

Personaj eponim (titular) – personaj al cărui nume se regăseşte în titlul operei

II-Tema → social- țărănească; țăranul este dominat de dorința de a avea pământ, romanul validându-se ca „**expansiune a unui semem**" (U. Eco)

Semem – unitate care are drept corespondent formal lexemul/cuvântul şi care este alcătuită dintr-un fascicul de trăsături semantice denumite seme/sensuri; ansamblu de seme.

III -Rema → două părți cu titluri conotative:

„*Glasul pământului*"
„*Glasul iubirii* „
} - capitolele conținute având titluri-sinteză: „Hora", „Nunta", „Naşterea",

„**elementele de paratextualitate**"/titlurile şi subtitlurile (G.Genette) validează şi tehnica „**mise en abîme**" /a punerii în adâncime, oglindind conflictul dominant al capitolului.

IV. „Substratul antropologic” :
(Adrian Marino)

> **„Substrat antropologic”** vizează conexiunile pertinente ce se pot stabili între dimensiunile operei şi ale realității. (conform A. Marino)

1. „Ei bine, Ion îşi trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Ieşisem cu o puşcă la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele din jurul satului, am zărit un țăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată, s-a aplecat şi a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică.” (Mărturisiri – 1932 – L.Rebreanu)

2. „aproape toată desfăşurarea din capitolul I este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea [...]. Descrierea drumului până în Pripas şi chiar a satului şi a împrejurimilor corespunde în mare parte cu realitatea” (L. Rebreanu – Mărturisiri)

3. „La vreo săptămână [...] iată alt < eveniment > în satul nostru : un țăran văduv, dintre cei mai bogați, şi-a bătut unica fată într-un hal îngrozitor, [...]. Pe fată o chema Rodovica. Biata Rodovica dealtfel mânca destul de des bătaie în ultimul timp, fiindcă i se întâmplase să greşească şi să rămână însărcinată [...]. În sfârşit, în ziua cu bătaia cea groaznică, țăranul nu ştiu de la cine se zicea că ar fi aflat Rodovica lui şi-a dăruit fecioria celui mai becisnic flăcău din tot satul [...]. Afară de greşeala fetei, trebuia să se încuscrească, el, fruntaş, cu pleava satului şi să dea o zestre bună unui prăpădit de flăcău care nu iubea pământul şi nici nu ştia să-l muncească cum se cuvine.”

4.„Tot în zilele acelea, am stat mai mult de vorbă cu un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac. Îl chema Ion Pop al Glanetaşului. Mi se plângea flăcăul de diversele-i necazuri a căror pricină mare, grozavă, unică, el o vedea în faptul că n-are pământ [...]. Pronunța dealtfel cuvântul < pământ > cu atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parcă ar fi fost vorba despre o ființă vie şi adorată.

Autorul va mărturisi însă că „realitatea este pentru mine doar un pretext”.

V.- „Elemente de hipotextualitate" (G. Genette)

Elemente de hipotextualitate – textele sursă de inspirație

Romanul Ion îşi are numeroase puncte de plecare în nuvelele publicate anterior:

1.*Ofilire*: Saveta (→**Ana**) se va sinucide conştientizând că nu e iubită.

2.*Răfuiala* : Toma Lotru (→**George Bulbuc**), țăran bogat se va căsători cu Rafila (→**Florica**), fata săracă ce-l iubea pe Tănase (→**Ion**), un țăran sărac. Toma îl va ucide pe Tănase.

3. *Hora morții* : Ileana (→**Ana**), fata lui Grigore Bulbuc (→**Vasile Baciu**), țăran bogat, este obligată de acesta să se căsătorească cu Haramu, bocotan, chiar dacă ea îl iubea pe Boroiu, un țăran sărac.

4. *Cuibul visurilor* : Aron →**Avrum**

5. *Ruşinea* : Macedon Glanetaşu :
   - **Macedon Cercetaşu**
   - **Ion Glanetaşu**

-G. Călinescu afirmând de altfel că „Ion este pânza enormă ieşită din aceste dibuiri de detaliu. „ (adică elementul hipertext – textul derivat)

VI -Tehnici dominante :

1. cea **a contrapunctului** (element de modernitate) :
   - fiecare scenă, tablou, este dominată de figura unui personaj;
   - fiecare capitol este afectat punctiform, unui personaj, unei familii, unui aspect din viața satului;

2. **circularitate** prin:
   - prezentarea drumului în **incipitul** şi în **finalul** romanului, introducând cititorul, dar şi scoțându-l din lumea ficțiunii;

- **fragmentul incipit** (descrierea drumului) validează ucenicia în ale dramaturgiei a naratorului care înțelege că trebuie să pregătească scena şi să prezinte panoramic şi personajele pentru a trece apoi la perspectiva focalizată, devenind echivalentul primei pagini dintr-o piesă dramatică unde este prezentat decorul şi inventariate personajele. Elementele de decor au valoare de „**motive anticipative**" (B.Tomaşevski)
- în prezentarea **incipit** a drumului, o metaforă deosebită a romanului, abundă verbele de mişcare alertă („aleargă", „spintecă", „coboară" şi „dă buzna") gradația anunțând firul epic ce se va amplifica pe parcursul romanului.
- în **prezentarea finală** a drumului sunt prezente verbe de mişcare lentă: „Drumul trece prin Jidovița... şi pe urmă se pierde-n şoseaua cea mare şi fără început"
- bogăția toponimelor: Cluj, Armadia, Bucovina, Jidovița sporeşte autenticitatea realizând „motivarea realistă" (B. Tomaşevski) a operei.
- < despre „drumul" de la începutul lui Ion s-a spus că face legătura între lumea reală ți lumea ficțiunii: urmărindu-l, intrăm şi ieşim, ca printr-o poartă din roman > (N. Manolescu – Arca lui Noe)
- însuşi autorul dezvăluie rolul dominant pe care-l are acest personaj în organizarea internă a epicii sale afirmând despre Ion că este un „roman conceput ca o figură grafică: o tulpină se desparte în două ramuri viguroase care-şi încolăcesc brațele din ce în ce mai fine în toate părțile."

➢ inserția unor elemente ce asigură simetrie:

- în **incipit**: pe „o cruce *strâmbă*" se vede un „Hristos" cu fața *spălăcită* de ploi" ce îşi „*tremură jalnic* trupul".
- în **final** : pe crucea de lemn. Hristosul de tinichea cu „*fața poleită*" de o *rază* întârziată, parcă-i *mângâia* „

Satul se afirmă astfel ca un **cronotop** (un spațiu cu anumite caracteristici inițial, schimbate de evenimente datorită trecerii timpului): o dată răul înlăturat, spațiul este purificat, catharsis-ul fiind relevat aici prin lexemele afectate ideii de divinitate şi aparținând unui câmp semantic al beneficului. Ideea este teoretizată de T. Todorov în Poetica. Gramatica Decameronului : „O povestire ideală începe printr-o situație stabilă pe care o perturbă o forță oarecare. Rezultă de aici o stare de dezechilibru; prin acțiunea unei forțe dirijate în sens invers, echilibrul este restabilit; al doilea echilibru este asemănător primului, dar cele două nu sunt niciodată identice."

➢ prezentarea unei manifestări populare – hora- Someşana

• după ce peisajul este umanizat „din depărtare pătrund sunete de viori şi chiuituri", sugerând prezența implicită a omului, este prezentată hora de duminică, o „horă a soartei" (N. Manolescu) din curtea văduvei lui Maxim Oprea, Todosia. Naratorul își alege în mod deliberat un eveniment important din viața satului pentru a avea ocazia prezentării globale a sătenilor.

• jocul tinerilor potențează dorința de viață (capacitatea de a se bucura de cântec şi dans pe măsura muncii îndârjite) prin profunzimea verbelor de mişcare „scapără", şi „bolbocesc", „se învâltoriră", „întețeşte", „să se învârtească", „ciocnesc", „plesnesc".

• prezentarea personajelor urmăreşte o stratificare clară a societății rurale: bărbații căsătoriți nu mai iau parte la horă, primarul își păstrează poziția printr-o conduită demnă, Ştefan Hotnog, „chiabur cu burta umflată găseşte fel de fel de clenciuri primarului", semn al puterii ce-i este conferită prin pământ, Simion Butunoiu, fost învățător este ascultat cu evlavie de către consăteni, Alexandru Pop Glanetaşu (sărăntoc) nu are curajul să se apropie de ei, semn al limitării impuse de indigență.

Indigență →sărăcie

• în final, slujba sfințirii bisericii; la şcoală are loc balul domnesc în timp ce în aceeaşi curte a Todosiei- hora țăranilor, *Învârtita*.

-- spațiul afectat descrierii e de data aceasta redus: „Lăutarii cântau *Învârtita* cu foc. Flăcăii tropăiau țanțoş, iar fetele se răsuceau ca sfârlezele, cu zâmbete mulțumite pe față. Umbra nucilor bătrâni de lângă şură se întindea din ce în ce, subțire, cuprinzând aproape toată ograda".

- dacă la început verbele sunt la prezent, aici verbele sunt la imperfect, un timp al continuității, al durativului, iar numeroase lexeme aparțin unui câmp semantic al cercului, *învârtita, se răsuceau, sfârlezele*, semn al unui univers închis, poate autogenerator.

VII - „Anatomia" (conform N. Frye- Anatomia criticii – „analiza exhaustivă a relațiilor inter- umane")

Nexurile dintre personaje: „bogotanii" : Vasile Baciu, Toma Bulbuc, George Bulbuc; sărăntocii: Ion Glanetaşu, Dumitru Moarcăş, Florica; oamenii de pripas: Savista; preotul: Ion Belciug; învățătorul: Zaharia Herdelea; funcționarii de stat: avocat Lendvay, copistul Ghiță Pop; oamenii politici: V. Grofsoru, Bella Beck,; reprezentanții autorităților austro-ungare : inspectorul Horvat.

Nex →legătură, relație

Afirmate în expunerea

- ➢ unor obiceiuri și tradiții populare, evenimente de o importanță capitală în viața omului : hora (**Începutul** –1), nunta (**Nunta** –6-8), nașterea (**Copilul**-4), hramul bisericii (**Sfârșitul**-4), înmormântarea (**Sfârșitul**-2)
- ➢ unor instituții de stat: școala, biserica, judecătoria, notariatul
- ➢ unor aspecte ale vieții de familie ca instituție socială (familiile lui Herdelea, V. Baciu, T. Bulbuc, I. Pop. Glanetașu)

} - validează o frescă a realităților sociale, economice, culturale și politice ale statului ardelenesc la începutul secolului al-XX-lea statutând caracterul **social <u>și realist</u>** al romanului

➢ mentalitatea că oamenii sunt respectați dacă au avere, generează relații sociale tensionate între săraci și bogați și face ca însăși căsătoria să fie văzută ca un contract social, familiile neîntemeindu-se pe sentimente, ci pe interese economice. Factorul acesta este sursa dramei multor personaje (Ion, Florica, George, Ana, Vasile Baciu, Laura etc).

A eluda →a îndepărta
obstinație→încăpățânare

➢ în relațiile cu regimul austro-ungar, cei mai afectați sunt intelectualii, deoarece autoritățile caută cu obstinație/ încăpățânare să eludeze orice formă de conștiință națională ce se manifestă cu predilecție la această clasă socială (Victor Grofșoru militează pentru emanciparea socială și națională pe căi legale, prof. Spătaru e un extremist, Titu Herdelea un entuziast, preotul Belciug încearcă să păstreze printr-o corectă educație religioasă conștiința neamului, trebuind să facă față unor situații absurde (Ex: inspectorul Horvat: „-zic c-aș dori să aud *Tatăl nostru* în ungurește!!!")

➢ toate acestea conduc la ideea romanului <u>Ion</u> ca unul al eșecurilor, al voințelor înfrânte, al resemnărilor, pentru autor această specie literară însemnând „creație de oameni și de viață" (<u>Cred</u> – 1924), în artă interesând „pulsația vieții", viața surprinsă romanesc cu obiectivitate, romanul devine

o „imago mundi” (N. Manolescu), ilustrând generalul prin particular, lucru specific romanului *doric* (N. Manolescu).

VII - „Romanul” – conform N. Frye – Anatomia criticii – urmăreşte „manifestarea naturii umane în societate”, evoluţia unui personaj.

Personajul central, Ion, este urmărit din perspectiva mai multor instanţe narative (părerile altor personaje), dar motivat auctorial (prezentarea impersonală a naratorului) el beneficiind de o construcţie complexă.

-Începutul-

➢ încă din fraza **incipit** a romanului printr-un conotativ validat ca „**motiv anticipativ**” este anunţată perpetua pendulare a personajului între „glasul pământului” şi „glasul iubirii” „şoseaua… întovărăşind Someşul, **când în dreapta, când în stânga**”.

➢ Descrierea caselor presărate pe acest drum valorifică metoda balzaciană bazate fiind pe teoria determinismului.

Explicaţie: Până la apariţia lui Honore de Balzac în literatură cu a sa Comedie umană, descrierea se afla în subclasa naraţiunii. Începând cu operele scriitorului francez, această modalitate de expunere capătă un caracter preponderent individualizator, având un rol dominant în conturarea unor trăsături morale ale personajelor, sau cu alte cuvinte, felul în care arată casa, camera, vestimentaţia unui personaj îţi sugerează trăsături psihice ale acestuia.
Teoria determinismului = teorie care susţine universalitatea principiului cauzalităţii, teza că toate fenomenele naturii, societăţii şi gândirii se nasc şi se dezvoltă în virtutea unor cauze, mişcarea lor fiind guvernată de legi obiective.

a) casa învăţătorului Herdelea este prezentată prima, semn al distincţiei şi respectului de care se bucură în sat;

b) descrierea casei lui Ion Pop Glanetaşu abundă în conotative:

-„uşa e închisă cu zăvorul”, semn al unui suflet închis, imprevizibil.

- „acoperişul de paie parcă e un cap de balaur” sugerează caracterul **virulent**, nefast pe care-l va avea acest personaj asupra altora. El va schimba în rău destinul a cel puţin cinci personaje.

Virulent →nociv, toxic

-„pereții văruiți de curând de-abia se văd prin spărturile gardului”:

Alternativă de interpretare:
- ar putea pune un semn de întrebare asupra hărniciei personajului, traducând ideea că pe Ion îl interesează doar pământul, dar nu va avea grijă de căminul său;
- sugerând un gard înalt, ar traduce iar sufletul închis al personajului.

➢ pasajele acordate personajului Ion relevă caracterul specios al acestuia, viclenia ce-i va însoți toate intențiile ce o vizează pe Ana: „avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire şi un vicleşug neprefăcut”.

specios→înşelător, viclean

➢ naratorul realizează numeroase „**imersiuni psihologice**” (Norman Friedman) alcătuind o adevărată fişă cazuistică personajului. Este, de altfel, un obicei al lui Rebreanu de a justifica actele personajelor printr-un complex psihologic cu rădăcini sociale.

Exemplu: motivația luptei lui Ion: „tocmai aceasta îl întărâta şi pe el” (faptul că V. Baciu era potrivnic) „Florica era săracă […] Ana avea locuri şi case şi vite multe” (polisindetonul fiind uzitat pentru a scoate în evidență bogăția fetei)

Polisindeton → repetiție a conjuncțiilor pentru a potența o idee.

➢ incidentul dintre Ion şi Vasile Baciu atestă:

a) statutul ingrat pe care-l aveau oamenii săraci: „Ce ți-am spus eu ție, ***sărăntocule***, ai ? […] Flăcăul primi ocara ca pe o lovitură de cuțit. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu osebire fiindcă auzea tot satul”

b) orgoliul exacerbat al personajului ca demers al luptei.

➢ portretul personajului se conturează nu numai din perspectiva auctorială, ci şi din părerile altor personaje, ale altor instanțe narative:

George: „Ion e arțăgos ca un lup nemâncat”;

V. Baciu va folosi referitor la Ion sintagma „calici țanțoşi”;

➢ bătaia dintre Ion şi George Bulbuc relevă alte trăsături ale personajului: violenţă, caracter impulsiv. El îşi varsă furia asupra lui George neputând să-şi spele altfel ocara adusă de Vasile Baciu şi considerându-se mereu o victimă: „George a asmuţit pe Baciu. Şi, fiindcă nu s-a putut răfui cu Baciu, i se înfipse în creier gândul că trebuie să se răfuiască cu George."

- Zvârcolirea -

➢ prezentarea unei zile de muncă evidenţiază atât **hărnicia**_flăcăului, cât şi **patima pentru pământ** a acestuia: „pământul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă nu s-a mai înstrăinat de când s-a făcut dânsul stâlpul casei", **instinctul de posesiune**: „cu o privire setoasă, Ion cuprinse tot locul cântărindu-l. Simţea o plăcere atât de mare văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze. I se părea mai frumos pentru că era **al lui**." Contemplarea pământului nu este urmată însă de un act care să traducă şi altfel această iubire, ci îi prilejuieşte doar un oftat: „Locul nostru, săracul!" sau e demersul unui sentiment de inferioritate: „Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea **mic** şi **slab**, **cât un vierme**. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului: - Cât pământ, Doamne!"
Lexemele acordate teluricului statutează caracterul acestuia de zeitate, de fiinţă mistică.

➢ instinctul de posesiune va învinge însă iubirea de pământ sau va valida ideea:

a) unei „iubiri" interesate: „în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atâta hotar el nu stăpâneşte decât două, trei crâmpeie, pe când toată fiinţa lui ardea de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult".

b) unei iubiri născute din orgoliu: „veşnic a pizmuit pe cei bogaţi".

➢ Ion este:

a) o fiinţă primară, renunţă la şcoală pentru a munci pământul: „De ce să-şi sfărâme capul cu atâta şcoală ? Cât îi trebuie lui, ştie. Şi apoi i-e mai drag să păzească vacile pe câmpul pleşuv, să ţie coarnele plugului, să cosească, să fie veşnic însoţit cu pământul".

b) privit ca o emanaţie telurică: „Oboseala îl întărâta ca o patimă". „Munca apare astfel erotizată" (N- Manolescu). „Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare".

c) un caracter oscilant. În timp ce coseşte o întâlneşte pe Ana: „Tare-i slăbuţă şi urâţică, săraca de ea!" şi pe Florica „o luă în braţe, o strânse şi-o înăbuşi şi o sărută pe gură cu o patimă sălbatică", titlul capitolului găsindu-şi ecou şi în zbuciumul din sufletul lui Ion care oscilează mereu între cele două fete.

- Iubirea -

➢ caracterul truculent al personajului se întrevede şi în confruntarea cu Simion Lungu căruia îi fură o jumătate de delniță din pământ, apropriindu-şi-l

➢ personajul se crede mai presus de orice, sfidând totul: „Nu mi-e frică nici de Dumnezeu."

- Noaptea -

➢ ideea seducerii Anei nu-i aparține, i-o va da Titu, lucru care demonstrează iarăşi îngustimea minții lui Ion, urmările acestui fapt, prezentat în capitolele următoare validând-o pe Ana ca personaj „pacient".

„agent" → personaj care susține firul epic în mod dominant	**„pacient"** →personaj care suportă des urmările actelor altor persoane (Henry James)

- Ruşinea -

➢ „Ca nişte păsări speriate alergau țipetele fetei, se risipeau chemătoare prin sat [...] Apoi ca să-i înăbuşe vaietele o trânti cu capul în zăpada care se înroşi îndată de sângele ce o podidi pe gură şi pe nas, pe când pieptul ei tot mai horcăia de gemetele neputincioase", comparațiile folosite potențând statutul ingrat al acesteia, iar imaginea vizuală a zăpezii amestecate cu sânge validându-se ca „motiv anticipativ" (B.Tomaşevski), decupajul reprezentând o **pauză descriptivă.**

Pauză descriptivă→fragment care pregăteşte în general punctul culminant, dar care poate apărea într-un moment tensionat, prelungindu-l astfel printr-o descriere

➢ caracterul truculent al lui Ion este evidențiat şi prin atitudinea pe care o are în raport cu suferința Anei: „Lasă că bine-i face! Las' s-o bată zdravăn, că i se cade! adăugă Ion cu un rânjet răutăcios care-i înnegri fața."

➢ denotativele concretizatoare folosite de narator punctează infatuarea prostească a personajului:

a) „Nu vreau, bade Vasile! Când am vrut eu, n-ai vrut d-ta... Acum nu mai vreau eu, uite-aşa! sfârşi Ion, urmându-şi calea semeț şi cu nasul în vânt."

b) „Ion se uita la dânsa şi-i cântări burta cu o privire triumfătoare."

➢ faptul că în spațiul rural căsătoria este văzută ca un contract social este punctat şi aici: „... eu cu tine n-am ce să mă sfătuiesc, dar cu dumnealui om vorbi şi ne-om chibzui, de s-o putea, că doar oameni suntem... Dar fără tocmeală cum să ne învoim ?"

- Nunta -

➢ instinctul de posesiune, patima cu care-şi încarcă toate actele în atingerea ţelului său îi anulează atributele umane: Ion îl va trăda pe învăţătorul Herdelea mărturisindu-i preotului că el i-a scris reclamaţia şi-l va trata cu insolenţă.

Glasul Iubirii

- Vasile -

➢ caracterul truculent al personajului se validează şi-n raport cu Ana, după ce se căsătoreşte cu aceasta: „cu o poftă neînfrânată ridică mâna şi o lovi greu peste obrazul drept."

➢ scena patibulării/spânzurării Anei este pregătită cu minuţiozitate şi reprezintă un summum/apogeu al validării acesteia ca „personaj pacient" : „Şi atunci gândul morţii i se coborî în suflet ca o scăpare fericită" (alungată de soţ şi de tată, Ana nu-şi mai găseşte rostul). Călinescu opinează însă că „în societatea ţărănească femeia reprezenta două braţe de lucru, o zestre şi o producătoare de copii. Odată criza erotică trecută, ea încetează de a mai reprezenta ceva pentru feminitate. Soarta Anei e mai rea, dar deosebită cu mult de a oricărei femei, nu."

- Copilul -

➢ naratorul inserează „**motive anticipative**" (B. Tomaşevski) şi raportate la **exitus-ul** personajului principal:

„ – Afurisită muiere! bombăni Ion [...] Ştie că-i soseşte ceasul şi vine să fete pe câmp! Bată-i Dumnezeu socotelile ei de toantă!

- Taci, Ioane, că te-a trăsni Dumnezeu din senin ca pe popa din Runc! murmură Glanetaşu cu glasul înecat de milă."

➢ Capacitatea totuşi a ţăranului de a contempla, de a-şi face timp şi pentru o altfel de percepere a realităţii, printre grijile gospodăreşti este sugerată şi aici ca o trăsătură fortuită a ţăranului (dominanta va fi amplificată de către M. Preda în „Moromeţii")

Fortuit →întâmplător

„Amândoi aveau în suflet uimirea şi smerenia în faţa minunei care se petrece zilnic sub privirea oamenilor şi pe care totuşi omul n-a ajuns încă să o înţeleagă în toată măreţia ei dumnezeiască."

➢ Truculența/violența sporită a personajului eponim se validează și prin faptul că „nici o săptămână n-apucă să treacă și Ion găsi pricină să-și snopească iar nevasta”.

- Ana conștientizează că a fost doar o modalitate pentru Ion de a intra în posesia averii: „Prefăcătorie a fost dulceața, precum prefăcătorie a fost până și îmbrățișarea lui cea dintâi [...] până ce i-a mâncat norocul și viața.”
- în momentul în care Avrum, cârciumarul, se spânzură pentru că a fost păcălit de un ovrei într-o afacere ce l-ar fi adus într-o sărăcie lucie, Ana < se uită deodată la mortul părăsit și-n mintea ei răsări ca o lumină gândul: „Ce iute moare omul când îi soseşte ceasul!”>

- Sărutarea -

➢ este continuat **climaxul** pentru sugestia încuibării în sufletul Anei a gândului morții: „În urechile ei răsunau vorbele moșneagului și în ochi păstra numai înfățișarea lui senină și mulțumită din clipa morții.” (e vorba de Dumitru Moarcăș)

Climax →gradație ascendentă

➢ scena reală a acelui țăran care într-o atitudine de supremă adorare sărută pământul își găseşte ecou în capitolul 8, după ce Ion reuşeşte să intre în posesia pământurilor lui V. Baciu în mod oficial :

„Se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și își lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceea grăbită simți un fior rece, amețitor.”

➢ imaginea simbolică reuşeşte să articuleze ideea unei relații aproape simbiotice țăran – pământ, o legătură indestructibilă.

➢ superioritatea pământului (văzut până acum ca o zeitate, ca o ființă mistică) în raport cu ființa sa infimă resimțită de Ion înainte de a fi în posesia acestuia este transferată de data aceasta umanului : „Se vedea acum **mare** și **puternic**, ca un uriaş din basme”, pentru a valida iarăși ideea superiorității, puterii conferite de avere.

- Șteangul -

➢ naratorul articulează prozei narative tehnici regizorale cinematografice folosind **flash – back –ul :**

Flash – back → rememorare fulgerătoare

„Privind cuptorul, o săgeată îi trecu prin minte şi deodată parcă s-ar fi întors înapoi pe o cale spinoasă... Parcă e întunerlc beznă... Lespedea rece îi gâdila talpa cum se sule pe cuptor şi inima-i bate să-i spargă coastele ... Se urcă încet să nu-i fâşâie cămaşa, să nu deştepte pe tatăl ei care sforăie beat în pat..."

➢ odată averea obţinută, Ion se dezinteresează total de ceea ce reprezintă nevasta sau copilul său:

„– Am să mă omor, Ioane!
- Da' omoară-te dracului că poate aşa am să scap de tine! mormăi apoi nepăsător, scoţând pe gură şi pe nas fuioare albe de aburi, **ca un balaur** întărâtat", comparaţia având în construcţie un lexem uzitat de autor în descrierea casei lui Ion, nu face decât să potenţeze rolul nefast pe care-l are acesta în destinul Anei, este practic autorul moral al sinuciderii ei.

➢ L. Rebreanu se dovedeşte a fi un bun cunoscător al psihologiei şi fiziologiei patibulării, scena în care Ana se spânzură probând aceste calităţi ale naratorului. Mişcările şi reacţiile personajului sunt înregistrate cu precizie cinematografică, naratorul reuşind „să ajungă la impersonalitatea camerei fotografice" (N. Friedman), condiţie **sine qua non** a obiectivităţii, a impersonalităţii absolute.

patibulare→spânzurare	**Sine qua non** →fără de care nu se poate

„Limba i se umflă, îi umplu gura, încât trebui s-o scoată afară. Apoi un fior o furnică prin tot capul. Simţi o plăcere grozavă, ameţitoare, ca şi când un ibovnic mult aşteptat ar fi îmbrăţişat-o cu o sălbăticie ucigătoare [...] Ca o fulgerare îi mai trecu prin creieri noaptea, cuptorul, durerea, plăcerea... Pe urmă toate se încâlciră... Ochii holbaţi nu mai vedeau nimic. Doar limba creştea mereu sfidătoare ţi batjocoritoare, ca o răzbunare pentru tăcerea la care a fost osândită toată viaţa."

➢ personajului Ion îi este specific verbul „a avea", nu „a dori" sau „a iubi" cum a fost des afirmat. Dorinţa lui de a avea pe Florica nu vine neapărat din iubire, ci dintr-o dorinţă primară a unei fiinţe exacerbat de egoiste, care nu trăieşte decât pentru sine, incapabil să vadă în femeie altceva decât o realizare din nou a plăcerii: „Cum se mărită şi de ce ? îşi zise furios ca şi când cineva i-ar fi furat cea mai mare şi mai bună delniţă de pământ", comparaţia uzitată fiind edificatoare.

- Blestemul -

➢ asupra copilului, Ion nu încearcă să-şi reverse atenția, nici dragostea decât în măsura în care-l crede legat de avere:

„Atunci deodată îşi dădu seama de ce se gândeşte el atâta la copil. Adică prin moartea Anei ar pierde tot; degeaba s-ar fi luptat dacă n-ar fi copilul…"

„Îl ogoia ca o doică iscusită, gândindu-se mereu că duce în brațe tot pământul câştigat cu stăruințe şi zbuciumări."

➢ în momentul în care Herdelea îl lămureşte cât de cât asupra legii, „lui Ion nu i se părea atât de sfâşietor plânsul de adineauri", chiar dacă „Petrişor plângea iar, mai dureros."

➢ titlul capitolului se validează în prezentarea întâlnirii lui Ion cu Florica, lângă mărul pădureț sub care născuse anul trecut Ana şi care acum „era încărcat de rod şi făcea o umbră groasă", întâlnire în care acesta îi mărturiseşte din nou iubirea;

„Frunzele mărului foşneau ca o imputare. Şi imputarea îi aducea aminte de Ana. Sări în picioare parcă l-ar fi înțepat o viperă. Nu mai îndrăzni să se uite la mărul sub care, acum un an cealaltă i-a născut copilul. Se duse la seceră, fără a întoarce capul, ca ți când din spate l-ar fi amenințat o mână nevăzută."

- George -

➢ ascensiunea unui om în spațiul rural, chiar prin astfel de metode nu e văzută ca un motiv de descalificare, ci dimpotrivă (element care va deveni dominant în Concert de muzică de Bach – H. P. Bengescu):
„George se simțea măgulit că vine şi se mândrea că-i caută sfaturile un bărbat deştept ca Ion, care prin minte şi şiretenie s-a înstărit de unde mai înainte era mai calic ca şoarecele din biserică."

➢ personajului îi place să pozeze în victimă şi consideră că orice tendință a sa trebuie înțeleasă doar pentru că e a lui fără să țină seama de nici o regulă. În momentul în care Titu îl sfătuieşte „să se astâmpere", „pe Ion răspunsurile lui Titu îl umpleau de fiere. Destăinuia întâia oară frământarea lui cuiva şi, în loc de încurajare, găsea împotrivire. Îl ustura inima că nu poate scăpa de nehotărâre. Şi totuşi patima lui crescuse atât de puternic, încât simțea bine că are să-l mistuie dacă nu va nimeri calea spre potolirea ei."

- Sfârşitul -

➢ incapacitatea lui Ion de a-şi asuma total un singur glas al personalității sale este sugerată în scena morții acestuia.
„Poate un sfert de ceas să fi ținut sforțarea crâncenă care-l duse până sub nucul bătrân, de lângă gardul dinspre uliță. Mai avea vreo doi paşi ca să ajungă **la poartă**."

➢ faptul că personajul a fost construit în linia unei emanații telurice este relevat şi de alte instanțe narative, doctorul care îi va face autopsia afirmând: „– A fost un om ca oțelul. Putea să trăiască o sută de ani!"

➢ **exitus-ul** personajului nu are valențe justițiare ca în romantism, este doar un mod de rezolvare, de stopare a unei ascensiuni imposibil de stăvilit altfel. Pe parcursul întregului roman, raportat la acest personaj sunt folosite trei câmpuri semantice:

a) **<u>al focului sau ignicului</u>** în secvențele care asociază tensiunea existențială a eroului cu imaginea focului: „scăpărând scântei din ochi", „zâmbind aprins", „scăpărare furioasă", „strigăt înăbuşit", „uscăciunea", „i s-a aprins sufletul", în ochii lui ardea atâta mânie", „îi ardeau obrajii", „începe să clocotească sângele", „se aprinde ca focul", „sângele încins".

b) **<u>al patimei</u>** : „patimă", „râvnă ispititoare", „patimă sălbatică", „iubire pătimaşă", „zbuciumare", „îmbrățişare", „răutate", „încăpățânare", „neînfrânată".

c) **<u>al teluricului</u>** : „hotarul", „pământul", „plugurile", „clăile de fân", „stoguri de paie", „porumbişte", „fâneață", „livadă", „delniță", „câmpul", „hat", „bulgări", „plug".

VIII- „Elemente de metatextualitate” (G. Genette) – relaţia critică:
Ion văzut de:

Eugen Lovinescu – Creaţia obiectivă	**George Călinescu**- Istoria Literaturii Române
„erou frust şi voluntar”; „expresia instinctului de expansiune, în slujba căreia pune o inteligenţă ascuţită, o viclenie procedurală şi o voinţă imensă”; „expresia violentă a unei energii, un erou stendhalian în care numai obiectul dorinţei e schimbat, încordarea, tenacitatea, lipsa de scrupule rămân aceleaşi.” „sufletul lui e în realitate unitar, simplu, frust, masiv, pare crescut din pământul iubit cu ferocitate”; „figură simbolică”;	„exponent”; „erou de epopee care trece prin criza aşezării la casa lui”; „un ambiţios… un Dinu Păturică. Păturică e inteligent, Ion nu e inteligent prin urmare nici ambiţios … vrea pământ, dorinţa lui nu e un ideal ci o lăcomie obscură”; „o brută căreia pretenţia îi ţine loc de deşteptăciune”; „egoist, lipsit de scrupule”; „nu din inteligenţă a venit ideea seducerii ci din viclenia instinctuală caracteristică oricărei fiinţe reduse”;

IX.-Stilul se caracterizează prin :

- precizia termenilor;
- acurateţe;
- concizie;
- sobrietate;
- lipsa imaginilor artistice = demonstrează atitudinea naratorului ca **anticalofil,**naratorul mărturisind că „strălucirile artistice, cel puţin în opere de creaţie se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei mişcării de viaţă”, „e mai uşor a scrie frumos decât a exprima exact.”

Este un stil al relatării omnisciente şi detaşate, perspectiva narativă fiind cea **heterodiegotică** (narare la persoana a III-a), cu **autor I extradiegetic,** naratorul necorespunzând nici unui personaj şi mai mult, această voce auctorială nu imixtează deloc discursul narativ.

A imixta →a se amesteca

Nu are nici un discurs retoric;
„M-am ferit întotdeauna să scriu pentru tipar la persoana I” afirmă autorul considerând că intruziunea eului ar diminua veridicitatea.
Registrele stilistice fuzionează:

- cel auctorial impersonal;
- cel al ţăranilor dominând oralitatea – regionalismele sunt puţine;
- cel al intelectualilor de educaţie bilingvă;

Camil Petrescu,
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război
(1930)

I- Trăsături ale prozei moderne; II – Modalități de abordare; III- Rema şi Tema; IV – Personajele; V – Stilul; VI - Finalul

I- Sub imperiul direcțiilor impuse prozei româneşti de către Eugen Lovinescu în studiul Creația obiectivă, problema intelectualului va deveni o ipoteză de gândire şi de lucru pentru scriitorii români. Fascinația intelectuală în literatură va avea astfel două consecințe:

- romanul superior, ca scriitură elevată (pentru intetelectuali)
- personajul intelectual (profund, cultivat)

Romanul Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război ilustrează într-un mod peremptoriu /clar, net ambele consecințe.

Configurarea ansamblului structural cu particularitățile compoziționale:

- Camil Petrescu, teoretician al romanului prin studiul Noua structură şi opera lui Marcel Proust conştientizează necesitatea *sincronizării* literaturii cu filozofia şi cu ştiința, fiind convins că scriitorul descrie realitatea propriei conştiințe, actul de creație fiind un *act de cunoaştere, de descoperire şi nu de invenție. Cunoaştem*, spune Camil Petrescu, doar *răsfrângându-ne în noi înşine*.

- viziunea despre lume a scriitorului, articulată personajului narator (Ştefan Gheorghidiu) este viziunea unui reflexiv cu preocupări filozofice şi literare (un **Weltanchauung** reflexiv), accentul căzând pe factorul psihologic, epicul fiind diminuat. Se generează astfel o formulă epică nouă în care teatrul acțiunii se deplasează din afară "înăuntrul conştiinței personajului" (Nicolae Manolescu) prozatorul renunțând la semnificația evenimentului exterior (idee preluată posibil de la Stendhal) considerându-se mai important ecoul pe care acesta îl are în conştiința individului.

Mutarea vieții romaneşti pe alte coordonate dă naştere astfel unei proze analitice de factură subiectivă caracterizată de:

• ***Substanţialitate***: concepţia conform căreia literatura trebuie să reflecte esenţa concretă a vieţii: iubirea, gelozia, cunoaşterea, dreptatea, adevărul, orgoliul rănit, demnitatea, categorii morale absolute.

Noul roman al secolului XX, inclusiv Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război vizează astfel domenii ale spiritului: iubirea, moartea, ideile, boala, operele structurându-se pe o pasiune, idee, sentiment, devenind nişte *monografii ale unor idei*, iar personajele, *exemplificări ale unor principii*, nişte conştiinţe individuale, romancierul însuşi văzând romanul ca pe un "dosar de existenţă."

• ***Autenticitatea***: presupune ilustrarea realităţii prin propria conştiinţă: "Singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic." – Camil Petrescu deţine primatul în literatura română în acest sens, autenticitatea constituind esenţa noului adus prin creaţia sa şi fiind "un mod de a trăi şi de a cunoaşte realitatea, de a vedea sensibil lumea" (Nicolae Manolescu) în completul semnificaţiilor ei, înlăturând **ad-hoc** / în acest scop schemele prestabilite.

Autenticitatea este conferită de:

❖ *tehnica deosebită*: discursul narativ **actorial intern** realizat la persoana I, identificând naratorul cu personajul implicat: **perspectiva homodiegetică – autor I intradiegetic** (W.C.Booth), unitatea de perspectivă (faptul că **naratarul** < Lintvelt J > are acces la informaţie doar prin prisma acestui personaj, fiind rezultatul acestui eu central).

În scopul aceleiaşi autenticităţi Liviu Rebreanu alegea persoana a III-a pentru discursul narativ. Alegerea lui Camil Petrescu este explicată de el însuşi: "să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud. Ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... din mine însumi nu pot ieşi...eu nu pot vorbi onest decât la persoana I."

Această convenţie stilistică este o marcă definitorie a autenticităţii. Romanul devine astfel experienţă interioară în care contează evenimentele de conştiinţă, "naratorul ionic privind dinăuntru" (Nicolae Manolescu) el urmărind fluxul memoriei fără un plan prestabilit. Camil Petrescu pleacă de la ideea (ca şi Mircea Eliade) că timpul subiectiv poate fi recuperat prin **anamneză** (naratorul fiind obsedat aici de trecerea ireversibilă a timpului) aceasta aducând în prezent gânduri, îndoieli, fapte revolute, totul fiind subordonat memoriei involuntare.

Anamnează → amintire, reactualizare a ideilor, faptelor, sentimentelor

La Platon →amintire a ideilor pe care sufletul le-ar fi contemplat în existenţa sa antepământeană.

Alegerea acestei perspective asupra lumii îşi găseşte explicaţia în operele lui Husserl şi Henri Bergson pentru care Camil Petrescu manifestase deosebite propensiuni / înclinaţii, afinităţi.

Edmund Husserl	**Henri Bergson**
Filozof idealist german. Întemeietorul fenomenologiei [curent filozofic care reduce "obiectul la fenomen"] considerat ca esenţă de ordin spiritual şi ca dat ultim şi nemijlocit al conştiinţei, independent de existenţa obiectivă şi de experienţa senzorială. Pentru a percepe <u>fenomenologic</u> lumea trebuie "să facem abstracţie de existenţa lumii exterioare, chiar de propriul corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea şi fluxul conştiinţei noastre."	Filozof francez, a criticat abordarea mecanică, convenţională a realităţii. Realitatea este percepută ca "durată pură" înţelegând prin asta clipa prezentă plină de clipele trecute. Pledează pentru "aşezarea eului în centrul existenţei", având convingerea că "ceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă". Timpul psihologic e de natură calitativă "noi nu trăim de fapt nimic,ci trăim totul din nou". Adevărata cunoaştere este de natură psihologică, iar instrumentul cunoaşterii este intuiţia.

<u>Extensii</u>: - Henri Bergson

"Durata absolut pură este forma pe care o îmbracă succesiunea stărilor de conştiinţă când eul se lasă trăit, când se abţine de la stabilirea unei distincţii între starea prezentă şi stările anterioare." Henri Bergson face distincţia între trăirea superficială şi trăirea interioară reală; datele psihice ale omului se inspiră uneori mai puţin din sentimente reale, trăite şi mai mult din imaginile invariabile la care aceste sentimente aderă (ex: fiind copil, când ai fost mai fericit? Când ţi-ai imaginat că te joci cu o jucărie dorită sau când ai obţinut-o?)

"De obicei trăim exterior nouă înşine, percepem din eul nostru numai fantome decolorate, umbra pe care durata pură o proiectează în spaţiul omogen. Existenţa noastră se desfăşoară deci în spaţiu mai degrabă decât în timp şi trăim pentru lumea exterioară mai degrabă decât gândim, suntem acţionaţi mai degrabă decât acţionăm."

Eul (coordonate)
- Real → cum este
- Autopercepţut →cum crede că este
- Perceput →cum percepe eurile celorlalţi
- Reflectat →cum crede el că îl percep alţii
- Actualizat →cum se manifestă

Bergson insistă asupra puterii de sondare a propriului eu. Puterea de cunoaştere a altui eu beneficiind de două dominante: una **dinamică** ce vizează încercarea de a simți tu însuți stările şi una **statică** ce se substituie substanței concrete a acestor stări, imaginii lor, subsolului lor intelectual, ideii lor. (din Eseu asupra datelor imediate ale conştiinței)

La baza întregii literaturi realist – psihologice va sta efortul de identificare, dublat de unul de distanțare, creațiile romaneşti vrând să evidențieze faptul că realitatea psihologică a individului constă tocmai în felul unic în care vede lumea, lucru realizat îndeosebi printr-un transfer de experiență de la narator spre erou. Existența este văzută în principiu ca suprem act de cunoaştere, ca pătrundere treptată în realitatea esențială a lumii, a eului.

Nicolae Manolescu în Arca lui Noe statutează două principii ce ar sta la baza prozei camilpetresciene:
1."renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare"
2."cultivarea evenimentului comun, banal, cotidian"

Consecințele acestora sunt coborârea vieții romaneşti "de pe scenă pe stradă", Camil Petrescu "deteatralizează astfel romanul", renunțând la "emfaza care marca în romanul doric vorbirea şi gesturile personajelor".

II - Modalități de abordare:

1. ***Introspecția*** →autoobservarea → metodă psihologică bazată pe observarea propriilor trăiri psihice.

> **Nota bene (atenție) !!!!**
> E incorect spus:
> - introspecție psihologică
> - autointrospecție
> - introspecția propriilor trăiri
> Sunt structuri pleonastice!

→ observarea vieții interioare a personajului – narator, analiza psihologică a conştiinței personajului.

Pe parcursul întregului roman se observă o propensiune deosebită pentru stările difuze ale eroului, de exaltare a trăirilor, de sondare până în zonele adânci ale subconştientului.

Modalitatea de realizare este monologul interior ca mod de exprimare a stărilor lăuntrice, de reflectare a existenței lui individuale.

Lămuriri:

Monolog interior→soliloc→vorbire adresată sieşi→trăire vorbită→ discurs pentru sine → materializare prin verbalizare a fenomenului psihic → restituire a conştiinţei; uzează de un supralimbaj al analizei şi stabileşte nexuri cu socialul (când vorbeşti cu tine însuţi)

- în genere la persoana I

Flux de conştiinţă → the stream of conscioness → dicteu al fenomenelor psihice →vorbire trăită; uzează de un sublimbaj al trăirii imediate şi presupune renunţarea la sintaxă (succesiunea de imagini, gânduri, idei etc pe care ţi le derulează mintea fără control)

Discurs analitic →vorbire despre trăire; îl poate realiza orice personaj, narator despre alt personaj; este mai distant – în genere la persoana a III-a (când vorbeşte altul despre gândurile, sentimentele tale…)

2. ***Observaţia*** – observarea realităţii şi a ecoului pe care îl are aceasta în eul personajului – narator se grefează pe "**anatomie**" (N.Frye) – "analiza relaţiilor inter-umane."

Realitatea este fie:

- cea bucureşteană:

- *socială*: cea care judecă omul după false criterii: bani, avere, tupeu, ereditate; căsătoria este un contract social, o modalitate de a *parveni*, exemplu fiind Nae Gheorghidiu, unchiul protagonistului, căsătorit cu o „sluţenie" pentru a putea beneficia de averea acesteia; o societate artificializată de convenienţe, fără nimic pur, în care totul e aparenţă şi spoială; o societate fără aspiraţii intelectuale, mediocră şi incapabilă să-şi conştientizeze limitele; societatea este pentru intelectual un autentic "pat al lui Procust".

Procust →Prokrustes

Brigand antic din mitologia greacă care chinuindu-şi victimele (prinse şi prădate pe drumul dintre Atena şi Megara) înainte de a le ucide pe unul din celebrele sale paturi: pe oamenii scunzi îi culca pe un pat lung întinzându-i ca să-l ocupe tot, pe ceilalţi îi scurta pe un pat mic (tăindu-le din picioare prisosul de lungime).

Ca termen livresc →simbol al constrângerii nefireşti, al unui loc total nepotrivit, incompatibil cu idealurile cuiva

- *politică*; este vizat în special Parlamentul României ca spațiu al unei "comedii umane" exersând o retorică specifică universului caragialesc din O scrisoare pierdută, Nae Gheorghidiu fiind un Cațavencu evoluat.

- *familială*; familia este un paravan al afacerismului şi depravării.

- *economică;* mediocră, meschină, urmăreşte profitul.

➢ cea a frontului: în antiteză cu cea bucureşteană sub raportul impactului pe care-l are asupra individului,fiind impresionantă.

3. ***Tehnica jurnalului*** – introdusă în literatură de Andre Gide şi Marcel Proust întâlnită şi la Mircea Eliade în Maitreyi.

Spre deosebire de Allan, personajul – narator din romanul eliadesc, care îşi rescrie pe baza jurnalului din India, experiența avută cu fiica lui Narendra Sen, pentru a şi-o ordona, pentru a se confesa sieşi, la Ştefan Gheorghidiu, personajul – narator din Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război anamneza (reactualizarea experienței) devine un **act catharctic, un act de purificare, un mod de a uita.**

Personajul vrea să se exonereze/elibereze astfel de tot ce a trăit pentru a o putea lua de la capăt.

"Elementele de metatextualitate" – G.Genette, (relația critică) oscilează în a considera *jurnal* sau nişte simple *note* însemnările personajului.

Spre exemplu, Nicolae Manolescu statutează acest tip de personaj ca"romancier virtual" datorită printre altele şi unei aserțiuni unice din roman.

"Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei... căci singură existența reală e aceea a conştiinței"
- personajul narator asumându-şi deliberat actul de a scrie ce i s-a întâmplat.
Naratorul face însă deliberat o delimitare clară între **timpul evenimențial** (un timp al diegezei din jurnalul potențial) şi un **timp al amintirii** (al scrierii acestor întâmplări).

Exemple:
a) "**Sunt** îmbrăcat tot în costumul ofițeresc subțire (căci abia mai târziu ofițerii **se vor îmbrăca** cu aceleaşi haine, vag ajustate...) cu care am plecat în ajunul Sfântă Măriei."

Ergo /prin urmare→ în momentul în care **scrie** aceste rânduri naratorul ştie că mai târziu ținuta cazonă va fi schimbată.

b) "ordonanța îmi **aduce**, uimit, o veste neaşteptată:
- ... ştiți Maria Mânciulea? spioana? spioana de ieri noapte?....
- Am întâlnit-o ... e aici ... A trecut Oltul în fruntea unui regiment... ca să-i arate drumul ...

Aveam s-o întâlnesc şi eu peste vreo două săptămâni, alergând bucuroasă spre mine... **Aveam să aflu** că are "Virtutea militară" de aur... Ba **acum am auzit** că e şi în cărțile de citire. Seara la masă **ne întâlnim** într-o casă gospodărească..."

Ergo →pe evenimentele reactualizate la prezent sunt grefate informații ulterioare mult mai depărtate.

Ținând cont de aceste extrase, nu unice, şi de analiza obiectivă a lor se deduc următoarele lucruri:

a) Cronologia evenimentelor nu centrează în mod absolut **cronotopul.** Naratorul îşi deroghează rolul integrând informații asincrone evenimentului. Însuşi episodul iubirii (capitolele 2,3,4,5, din Cartea I) reprezintă o uriaşă paranteză în trecut.

b) Se poate vorbi de jurnal în măsura în care considerăm personajul – narator tot un "narator implicat dramatizat" (N. Manolescu) ca în Maitreyi şi atunci avem a face cu două perspective narative:
- una contemporană susținută de jurnal
- una ulterioară de prelucrare a romanului.

Diferența, disocierea lor fiind netă şi prin analiza timpurilor verbale: prezent-viitor.

Nu ni se pare corect să pledăm tranşant / ferm, categoric pentru această tehnică luând în calcul faptul că "autorul propriu-zis" (cel de pe copertă) Camil Petrescu a fost sublocotenent în compania din 1916 şi că a ținut un jurnal de război. Acesta este un element care ține de "**substratul antropologic**" (Adrian Marino) este într-adevăr un element demn de luat în calcul într-o astfel de aprofundare, dar ar însemna o impietare a obiectivității analizei să-l considerăm argument irefutabil (care nu poate fi combătut).

c) Eludăm/îndepărtăm ideea de "tehnică a jurnalului" sintagma fiind asociată acestui roman fără o analiză autentică (datorată mai mult afinității romancierului cu Marcel Proust care într-adevăr a promovat-o) şi considerăm ca tehnică dominantă aceea impusă de memoria involuntară. Naratorul îşi povesteşte experiențele sau mai bine zis prezintă ecoul acestora în conştiința sa aşa cum i le reactualizează memoria, fără un plan prestabilit, fără să le respecte cronologia.

Notă: ***Tehnica jurnalului*** este într-adevăr uzitată de Camil Petrescu în Patul lui Procust care este exclusiv elaborat pe baza unor astfel de documente.

4. ***Dubla perspectivă narativă asupra aceluiaşi eveniment*** – este o formă incipientă de abordare folosită de autor, metoda va deveni dominantă în romanul Patul lui Procust.

Exemplu: "iau în braţe obuzul ca să le arăt că are pulbere proastă [...]

Îl arunc jos, cum ai arunca, după ce ai privit-o, o sfeclă... şi îngheţ şi acum de nebunia mea, căci aruncat jos, izbindu-se, proiectilul putea face explozie [1]"

(în cap. Post înaintat la Cohalm) şi în **nota infrapaginală** (în subsolul paginii).

"1. Mai târziu a trebuit să luăm măsuri împotriva soldaţilor care se expuneau inutil, din tembelism şi eu însumi, revenit la alte sentimente, am pedepsit câţiva."
sau
"Sunt dintr-un neam inferior? Ce-aş fi făcut dacă aş fi fost la Verdun în uraganul de obuze care trag mii de tunuri odată?

(în cap. Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu) şi în **nota infrapaginală**

"1. Am şovăit să public notele tot din cauza ei (a acelei zile) am citit mult [...] ca să fac comparaţii şi acum cred că pot afirma liniştit: oricine ar fi încercat această descurajare."

Şi exemplele pot continua.

Pentru lectorii interesaţi exemplificăm *această tehnică din* Patul lui Procust.

< "Sfântul Dumitru" din nou se adună ca o figură de nori în mintea mea. Dacă aş gândi m-aş simţi poate bine, ca după o lăsare de sânge. Dar nu... alt bilet.

"Dragă Emi, ieri am întâlnit la teatru pe autorul Sufletelor tari, [...] Prin urmare, de Sf. Dumitru vei juca sigur [1]. "

(Scrisoarea lui Ladima)

- A trecut şi Sfântul Dumitru şi tot nu mi s-a dat rol, îmi explică Emilia, care, sprijinită într-o rână, citeşte cu mine.
[...] **[vorbele Emiliei]**

"Sf.Dumitru"... L-am întâlnit iar, dar fără să ştiu nimic din ceea ce ştiu azi [...]

[gândul lui Fred Vasilescu]

1. În realitate nu ne întâlnisem la teatru, ci la "Capşa "şi mă rugase foarte stăruitor, aproape umilitor, să accept dublura. >

[în nota infrapaginală aserțiunile autorului]

Se afirmă astfel:

- un timp încremenit → în scrisorile lui Ladima
- un timp al rememorării → prin gândurile trezite de scrisori ale lui Fred Vasilescu
- un timp al evenimentului → prin întreruperile Emiliei
- un timp al lămuririi → în notele autorului

III - Rema – două părți →Cartea întâi: **ultima noapte de dragoste**
→ Cartea a doua: **întâia noapte de război**

Cartea întâi cu subcapitolele:

1. La Piatra Craiului în munte
2. Diagonalele unui testament
3. E tot filozofie
4. Asta-i rochia albastră
5. Între oglinzi paralele
6. Ultima noapte de dragoste

Cartea a doua cu subcapitolele:

1. Întâia noapte de război
2. Fata cu obraz verde la Vulcan
3. Întâmplări pe apa Oltului
4. Post înaintat la Cohalm
5. Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu
6. Werr Kann Rumanien retten?
7. Comunicat apocrif

Alcătuiesc un tot organic prin raportarea tuturor faptelor la un singur personaj – Ştefan Gheorghidiu, unitatea de perspectivă fiind dată de acest eu central.

Primul "**element de paratextualitate**" – G. Genette, titlul romanului se regăseşte iterat dihotomic la nivelul subcapitolelor 6-I şi I-II şi reflectă:

- Două etape în evoluţia personajului principal:

Iniţial eroul consideră iubirea o experienţă completă, o "experienţă definitivă" un **urphaenomen** (Goethe):

"Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aş şi putut realiza – şi am încercat-o – decât într-o dragoste absolută."

Trăind naufragiul iubirii:

"prăbuşirea mea lăuntrică era cu atât mai grea cu cât mi se rupsese totdeodată şi axa sufletească, încrederea în puterea mea de deosebire şi alegere, în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele".

Iubirea văzută ca "experienţă definitivă" ca transcendenţă este scoasă în evidenţă şi de Julius Evola în Metafizica sexului prin apelul la filozofia lui Schopenhauer, de care autorul nu era străin:
"Contribuţia pozitivă a lui Schopenhauer e de a fi arătat că dacă suferinţele de pe urma unei iubiri trădate sau distruse le depăşesc pe celelalte, faptul se datorează unui element nu empiric şi psihologic, ci transcedental, împrejurării că în aceste cazuri este lovit nu individul finit ci individul esenţial şi etern: nu e vorba aşadar, de specia manifestată în el, ci de nucleul său cel mai profund, în nevoia sa absolută de "fiinţă", de confirmare, stârnit de eros şi de magia femeii."

îşi canalizează atenţia asupra războiului căutând de data aceasta "războiul adevărat", considerându-l o "experienţă definitivă" care-l pune pe om faţă în faţă cu adevăruri care există dincolo de el, de care, altfel omul nu e conştient:
"n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc."

Este conţinută aici una dintre ideile specifice filozofiei absurdului promovată de Albert Camus "omului absurd nu-i rămâne altceva decât să epuizeze totul şi să se epuizeze."

- două ipostaze existenţiale: viaţa şi moartea;
- starea interioară a personajului, sugerând esenţa dramatică a conştiinţei, a aspiraţiei spre absolut;
- temele: iubirea şi războiul, titlul statutându-se astfel ca "**motiv anticipativ**" (Boris Tomasevski);

- lexemul "noapte" ocurent în "elementele de paratextualitate" (G.Genette) poate sugera:
  - incertitudinea = personajul fiind însetat de absolutul sentimentului de iubire, dar dominat de incertitudine;
  - misterul = atât al iubirii, dar şi al lumii ca esenţă;
- "ultima" având ca echivalent antitetic "întâia" poate sugera ciclicitatea;
- "război" poate fi considerat şi conotativ: un război interior desfăşurat în conştiinţa personajului care e un front al luptei dintre "Scylla inimii" şi "Charybda raţiunii" (Blaise Pascal).

Capitolele 1 şi 6 din Cartea întâi şi toate din Cartea a doua sunt **contemporane naraţiei**, prevalând (dominând) verbele la **timpul prezent** şi **viziunea analitică**, tema fiind **războiul**.

Capitolele 2,3,4,5 din Cartea întâi sunt retrospective naraţiei, prevalând verbele la **timpul imperfect** (un timp al memoriei, al retrospectivei narative) şi **viziunea obiectivă**, tema fiind **iubirea**. Aceste capitole reactualizează povestea de iubire şi reprezintă o envlavă narativă în cadrul povestirii de război. Acest element i-a îndreptăţit pe unii critici să vorbească şi despre acea trăsătură de **roman a tiroir** (roman cu sertare) sau **Rahmenenzarung** sau **povestire cu ramă** sau **poveste în poveste** sau **frame- story** (rama reprezentând-o războiul în spaţiul căruia este vizualizat eroul iniţial pentru ca apoi să fie inserată experienţa sa cu Ela, soţia lui, printr-un **flash-back** amplificat sau **analepsa** (rememorarea unui eveniment anterior).

Coerenţa (cu mici excepţii) celor două cărţi luate independent afirmă astfel un oarecare **holomorfism** al operei.

Enclavă- fragment de rocă de altă natură înglobat în masa unei roci eruptive (folosit figurat)

Holomorfism – capacitatea unei opere literare de a-şi păstra desfăcute în fragmente coerenţa şi capacitatea de a exprima

Flash-back → rememorare fulgerătoare - ca procedeu cinematografic.
Analepsă → rememorare fulgerătoare – ca procedeu narativ

Astfel în primul capitol personajul – narator afirmă:" De multe ori seara, la popotă, era destul un singur cuvânt ca să trezească răscoliri şi să întărâte dureri amorţite" pregătindu-se parcă cititorul pentru viitoarea enclavare a poveştii de iubire în contextul celei de război. Scena următoare

(discuția de la popotă vizând articolul din ziar referitor la achitarea unui soț care şi-a ucis soția infidelă) anticipează destinul eroului (la fel ca în Pădurea spânzuraților), dar reprezintă în acelaşi timp elementul generator al declanşării memoriei involuntare.

III. Temele

➢ *Războiul*

Camil Petrescu polemizează la fel ca şi Liviu Rebreanu cu romanul tradițional de război, se detaşează de clişeele patriotarde, perpetuate de propaganda oficială, afiliindu-se după propriile mărturisiri scriitorilor inovatori de atunci ca Erich Maria Remarque sau Henri Barbusse, demistificând imaginea cataclismului din tranşee, opus astfel viziunii încetățenite:

"Cărțile care exagerează masacrele sunt tot atât de dușmane adevărului cât şi acelea care idilizează luptele. La atac nu se pornea cu discursuri, soldații nu chiuiau de bucurie când primeau ordin de luptă. Nu curg râuri de sânge la război, nu sunt atacuri la baionetă (citiți exact nu există şi n-au existat niciodată în decursul istoriei atacuri la baionetă)" (Teze şi antiteze)

"De pe scena istoriei, războiul se mută pe aceea a conştiinței individului" (Nicolae Manolescu) devenind astfel o experiență de viață trăită, o experiență decisivă a intelectualului care-l confrunta ce el însuşi, cel adevărat:

"Drama războiului nu e numai amenințarea continuă cu moartea, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte altfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel."

"Mi-am spus că războiul este o experiență apogetică şi că atunci când fatalitatea face să te întâlneşti cu el, trebuie să profiți să-l studiezi."

"Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experiență directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant şi inovația unui artist care îşi confesează propria mutilare morală" – Pompiliu Constantinescu

Inițial, în primul capitol al primei cărți războiul este caricaturizat (de fapt este prezentată fața sa reală). "Despre <valea fortificată> a Prahovei vorbea cu respect toată țara [...]. În realitate vremea se trecea cu instrucție într-o poiană mai mărişoară, cu asalturi eroice, care nu erau departe de

jocurile de copii din mahalaua Oborului, când ne împărțeam în români şi turci şi năvăleam urlând unii într-alții. Ştiu bine că în acest timp se dădeau asigurări în Parlamentul țării că <suntem bine pregătiți>[...]" naratorul concepându-se detaşat de obiectul său, situat la un nivel superior, lucru demonstrat şi de tonul detaşat uzitat. Acest ton, uneori şi sarcastic, este consecința esteticului implicit celui ce prezintă. Trăirea estetică prilejuită de întâmplări şi verbalizată îl separă de ele. Neimplicarea psihică face ca atitudinea personajului – narator în evaluarea acestor aspecte să fie fundamental ambiguă, discursul oscilând între subînțeles: "Despre valea...." şi demistificare directă, devalorizare explicită: "1. E perfect adevărat că în timpul luptelor de mai târziu, nici unui comandant de companie nu i-a trăsnit prin cap să ocupe aceste tranşee care parodiau în mic satele lui Potemkin" (nota infrapaginală).

În primul capitol a celei de-a doua cărți aserțiunea: "De patruzeci de ani n-a mai fost război, cărțile de citire s-au oprit la pagina de la 77 şi acum eu deschid focul. Mi se pare asta una dintre acele coincidențe ciudate,, mari cât un orizont" demonstrează nu numai schimbarea opticii dar şi asumarea netă a acestei experiențe. Personajul este siderat /foarte uimit de contextul în care se vede implicat, dar această senzație nu este dată neapărat de faptul că se confruntă cu un eveniment insolit /neobişnuit, ci din aceea că trebuie să se conformeze cu un datum pre-existent. "Cartea de citire este nu numai un reper ci şi o fatalitate a unui pre-text pe care-l cunoaşte" pe care "nu o respinge" cum ar fi făcut în prima parte, ci "se agață de textul arhetip" (Maria Vodă Căpuşan) deoarece el caută "războiul adevărat" care devine aici o expresie a unei experiențe colective anterioare.

Pe parcursul capitolelor afectate războiului se scoate în evidență:

- *Caracterul unic, autentic, inebranlabil / cert, imposibil de combătut, real al războiului:*

"s-aude o răpăială de focuri plesnite de armă. E singură în tot cuprinsul lumii. E originară ca întâiul om pe pământ."

- *Antiteza cu viața civilă, ieftină şi mediocră în raport cu măreția acestui eveniment, ea fiind văduvită de capacitatea de a trezi astfel conştiința:*

"Bucuriile, minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceştia, dintre care unii vor muri peste zece, unsprezece minute, alții mâine, poimâine..."

- *Coerența şi unitatea operei camilpetresciene dincolo de "marginile albe" ale scriiturii prezente:*

"Problema de a şti dacă te opreşti lângă un smoc de iarbă sau lângă un muşuroi de pământ e ca la începutul lumii."

"Coincidența genezei cu escatologicul" (Maria Vodă Căpăşan) fiind ocurentă şi în versurile lui Ladima (personaj din Patul lui Procust)

"Fâşii de lumină căuta gândind
Sfârşitul lumii [...]
Aşa era... aşa era întâiul ceas
De nu m-ar fi chemat pe cruce aş fi rămas."
(În ceasul dintâi)

Cazul nu este singular, multe din motivele prozei regăsindu-se în poezie.
Un alt exemplu:
Titlul Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu, parafrază a textului biblic, în consens un acelaşi superlativ prin ritmul său grav, iterarea în conținutul capitolului dar şi prin conținutul acestuia îşi găseşte ecou în Mâna din volumul Drumul morții.

"... pământul
Mă vrea
Mă suge lacom
Cu buze vâscoase de noroi..."

- *Sentimentul de frică exacerbat care încremeneşte ființa şi anulează voințele:*

Soldații "au trupuri de găini moi. Îi mişc cu mâna din loc în loc şi rămân unde îi pun sleiți."

- *Situațiile contradictorii şi absurde care se pot întâmpla datorită unei strategii incompetente:*

"Păziți !... trag ai noştri în noi ... păziți !"

- *Ororile acestui fenomen*

"atunci am văzut un obuz care l-a retezat capul lui Amariei şi fugea aşa fără cap după dumneavoastră, domnule sublocotenent."

➢ ***Iubirea***

Prezentată majoritar pe parcursul capitolelor 2,3,4,5 din Cartea întâi povestea lui Ştefan Gheorghidiu şi a Elei, soția sa, nu urmăreşte reactualizarea unor întâmplări, fiind un **flash – back** amplificat, cât afirmarea unei anumite concepții despre iubire, concepție disipată pe parcursul întregului discurs narativ.

Cum am mai spus, reactualizarea acestor aspecte revolute din viață, personajul – narator nu o face pentru a şi le ordona, sau din dorința de a le retrăi prin **anamneză** ci pentru a se elibera de ele, anamneza având o funcție **catharctică** /purificatoare.

Baza acestui sentiment al personajului o constituie orgoliul de a se fi ştiut admirat datorită iubirii ce l-o purta Ela: "acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri." Ştefan Gheorghidiu crede că iubirea s-ar înrudi cu perceptele morale: "iubeşti mai întâi din milă, din datorie, din duioşie" încercând să se păcălească pe sine că acest sentiment ar putea fi poruncit raţional, că ar putea pleca dominant dintr-o admiraţie intelectuală, fiind convins că"iubirea e mai curând un proces de autosugestie"; scăpată însă la un moment dat de sub control "orice iubire e un monodeism voluntar la început, patologic pe urmă." Concepţiile dovedesc că personajul e dintre acei care cred că inima poate fi împăcată cu raţiunea sau că raţiunile inimii pot fi conciliate cu cele ale minţii. Ştefan Gheorghidiu visează iubirea absolută, o iubire eterică şi rarefiată care se consumă în alte spaţii decât cele reale: "sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlfâiri şi iar mici zboruri ca un roi de fluturi deasupra unei plante", între el şi realitatea imediată fiind o prăpastie de incompatibilităţi, el trăind mai mult în el însuşi "umblam aproape automat cu toată atenţia răsfrântă înăuntru... Lumea automată şi lumea conştiinţei mele deveneau independente una de alta şi îşi continuau seriile diferit". În ciuda acestui ideal înălţător îi repugnă suferinţa din iubire: "Mie mi-era o silă imensă de mine, de parcă aş fi avut păduchi şi orice aluzie la această suferinţă mi se părea o infamie" făcând orice pentru a o escamota/ascunde, pentru a se sustrage acestui real disconfort. "De aceea întâia mea grijă a fost să se ştie că mă preocupă altă femeie."

Eşecul personajului vine din aceea că a încercat o conciliere a idealului cu realul, a încercat să împace "lumea ca reprezentare a simţurilor" (Schopenhauer) cu lumea reală uitând că "din cauza slăbiciunii simţurilor nu putem cunoaşte adevărul".(Anaxagoras)

Este un obicei al prozatorului de a-şi presăra opera cu butade /vorbe de duh personale, concepţia expusă în acest roman integrându-se prin cea disipată şi în alte opere ale sale, coeziunea operei camilpetresciene, caracterul eclectic şi eutectic validându-se şi la nivel ideatic.

Eclectism – îmbinare a unor idei, concepţii, puncte de vedere eterogene şi opuse	**Eutectic**- amestec de doi sau mai mulţi componenţi în anumite proporţii încât să se topească sau să se solidifice

Pentru lectorii interesaţi exemplificăm:

"Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minţii"
"Falimentul iubirii, dacă iubire a fost, e şi falimentul minţii."
"Dragostea, dacă nu e nebunie curată, nu are nici un haz."

IV. Personajele

➢ *Ştefan Gheorghidiu*

Romanul surprinde drama personajului în două momente importante: viaţă-moarte, reliefând singurătatea omului modern care nu poate înţelege lumea, nu găseşte un punct de comunicare durabil cu aceasta, afirmându-se astfel ca principala formă de ficţiune în proză "romanul" (N.Frye)- manifestările în societate, vizând evoluţia unui personaj.

Personajul principal înzestrat cu "funcţia de interpretare" şi cu cea "de reprezentare" (Jaap Lintvelt) ilustrează concepţia lui Camil Petrescu: "eroul de roman presupune un zbucium interior, loialitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţe obişnuite sau cel puţin chiar fără suport moral, caractere monumentale în real conflict cu societatea".

Astfel Ştefan Gheorghidiu

a) **ca referent uman** este înzestrat cu numeroase "placaje culturale" (Silviu Angelescu)

- superior moral celorlalţi prin aspiraţia către ideal, iubire, perfecţiune - o dominantă a personajelor camilpetresciene care vizează absolutul, ideea, esenţa (Pietro Gralla, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu) aspectul acesta având şi el ecou în poezie, în crezul literar al prozatorului dublat şi de poet şi de dramaturg:

"Dar eu
Eu am văzut idei [...]
Eu sunt dintre acei
Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric,
Cu sufletul mărit
Căci am văzut idei."

(Ideea din Ciclul morţii având ca moto: "jocul ideilor e jocul ielelor").

- o conştiinţă incapabilă de compromisuri, neputând glorifica înşelăciunea (el se va retrage din afacerile cu Nae Gheorghidiu)
- introspectiv, lucid, conştient de supremaţia luciditătii: "Atenţia, luciditatea nu omoară voluptatea reală ci o sporesc aşa cum, de altfel, atenţia sporeşte şi durerea de dinţi.

Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa, sunt, neapărat şi ultralucizi."

- inadaptat superior în lumea comună, societatea fiind pentru el un veritabil "pat al lui Procust";
- hipersensibil care amplifică semnificaţia unui gest, unei priviri, cuvânt, până la proporţiile unei catastrofe. "Gestul acesta avea o eleganţă acum naturală dar la început trebuie să fi fost socotit de ea, cu convingere, ca un semn de <distincţie>. Acum nu mai era, mai aproape vorbind, decât un gest de acreală distinsă [...]. N-aveam nici o dovadă că

mă înşela, dar aveam acum certitudinea că acest gest vine dintr-o deprindere de a poza goală, de a face impresie."

- Intransingent;
- preţuit de specialişti (este numit de profesorii săi de filozofie să ţină un curs special studenţilor);
- aflat în permanenţă căutare de certitudini: romancierul se înscrie în această idee pe o linie comună prozei lui Albert Camus: "o singură certitudine îi e de ajuns celui care caută".
- un om care luptă cu ordinea socială, afacerismul, politicianismul, mondenitatea, având curajul să demaşte imperfecţiunea lumii în care trăieşte:

"erau şi alţi bărbaţi în situaţia mea (aceea de predispus "coarnelor") ba aproape toţi."

"am surâs în dreapta şi în stânga însă făcând dureroase sforţări ca să nu se bage de seamă că dau importanţă unor asemenea nimicuri, căci ar fi atras atenţia şi comentariile tuturor. De altfel, cred că lumea le dă importanţă numai atunci când observă că şi bărbatul le dă, fiindcă pe ea numai "drama" o interesează:"

- "cazuist sentimental" – Nicolae Manolescu

Cazuist – persoană care foloseşte abil argumente ingenioase şi subtile,logice în aparenţă, dar false în fond.

- obsedat de absolut, dar învins de el; victima propriului ideal;
- spirit idealist absolutizat: "poţi să lupţi cu îndârjire şi fără cruţare pentru triumful unei idei, dar în acelaşi timp să-ţi fie silă să te frămânţi pentru o sumă, fie ea oricât de mare."
- extrem de posesiv: "aveam orgoliul secret de a fi posesorul unui exemplar a cărui raritate trecătorii n-o bănuiau decât vag, după frumuseţea femeii, fără să ştie amara voluptate a vieţii noastre sufleteşti "(defect);
- incapabil să accepte o înfrângere: "totdeauna insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greşeli" (defect)
- un om care trăieşte drama inflexibilităţii conştiinţei sale;
- foarte fin observator şi analist: "El ştia ce vrea ea, eu ştiam de asemeni şi mai ales amândoi ştiam unul despre altul că ştim (şi probabil şi ea la fel) şi nici o mărturisire n-ar fi avut nimeni curajul să facă."
- un om de o inteligenţă sclipitoare, ancorată nu numai în domeniul profesiunii sale în care realizările sunt arbitrare:"Cuvântul e oricând un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e scris, tot ce e adevăr,

tot ce e conținut real scapă, printre silabe și propoziții ca aburul prin țevile plesnite."

- sensibil, cinstit;

b) **ca instanță narativă**

- personaj – narator
- "romancier virtual" – N. Manolescu
- "narator implicat dramatizat" – N. Manolescu

➢ *Ela*

- este o expresie a mediocrității și superficialității. Maniera de construcție a personajului este clasică (un același procedeu îl uzitează și Mihai Eminescu în conturarea fetei de împărat – Cătălina).
- atât timp cât ea este detașată de vulgaritate, se află deasupra celorlalte femei prin imaginea pe care și-o păstrează în mintea lui Ștefan Gheorghidiu, ea nu este numită, este menținută într-un anonimat superior și misterios. În momentul în care, coborâtă de pe soclu se amestecă în gloată, în societatea mediocră, frivolă, meschină, artificializată de convenienție este numită Ela.
- în prima parte, fiind un prototip al iubirii absolute portretul ei se conturează din lexeme aparținând unui câmp semantic al frumosului, inefabilului ("crini","cleștar", "minunat"...), iar în cea de-a doua, unde nu reprezintă decât un exponent al societății lipsite de semnificație, abundă lexemele din câmpul semantic al banalului, vulgarului ("femeie", "ailaltă", "grasă", "acreală")

➢ ***Nae Gheorghidiu*** este tipul parvenitului a cărui evoluție va fi mai bine evidențiată în Patul lui Procust.

V Stilul

Dominanta stilului camilpetrescian este **anticalofilismul** (contra scrisului frumos). Camil Petrescu susține pe parcursul întregii sale opere notarea precisă, exactă, "ca într-un proces verbal" fără ***ornare verbis*** (podoabe verbale) intenționate.

Acest stil necontrafăcut, neprelucrat, neartificializat care sporește și el autenticitatea este conferit de:

➢ Uzitarea cuvintelor simple;
➢ Notațiile sigure;
➢ Verbele la persoana I – imixtiunea narator-personaj;
➢ Forța de sugestie a cuvântului;
➢ Sobrietatea;
➢ Tehnica amănuntului (gustul pentru detalii);
➢ Ritmul variat (lent și alert);

➢ Legătura puternică dintre narator şi **naratar** (J.Lintvelt),prin verbele la persoana a II-a vizând fie o ipostază a subiectului nedeterminat, fie acționând ca un memento: cititorul real trebuind să se simtă privit, observat, interogat: "încleştezi dinții ... aştepți să fii lovit" ... "să fii împrăştiat..."

➢ Portretele construite spațial, tridimensional, încrustate organic în tabloul general al diegezei;

➢ Notația reacțiilor fiziologice;

➢ Verbele la imperfect şi perfect compus folosite pentru a reconstitui în planul amintirii o scenă şi care dau sugestia prezentului psihologic;

➢ Abundența comparațiilor, figură de stil preferată a autorului şi oferită mereu drept soluție optimă pentru comunicare. Este vorba de comparația ca:

1.simplu procedeu explicativ: "originară ca întâiul om pe pământ";

2.comparația plastică: "a rămas ca o linie";

3.comparația nobilă ca reflex al estetizării autorului şi realizată între aspecte ale lumii obiective, imediate şi cele ale lumii mediate, artistice:

"privelişti de moarte ca peisajele lunare";

"această privire e ca o punte de legătură de la suflet la suflet, de la element la element";

4. comparația care reliefează precizia detaliilor fizice şi psihice:

"tot sufletul mi-a devenit alb ca pielița pe care o atinge termocauterul".

➢ Abundența neologismelor la nivelul întregului discurs şi nu secvențional;

➢ Abundența verbelor aparținând unui câmp semantic al gândirii şi frământării sufleteşti: "înțelegeam", "am crezut", "să-mi dau seama", "simt", "mocnisem", "fierbeam" etc., toate ducând la construirea unor imagini intelectuale mai ales alături de comparație, deşi, de cele mai multe ori verbul singur poate sugera comparația.

➢ Individualizarea personajelor prin limbaj care devine un "paravan al gândului", "un gest reflex" – Aurel Petrescu:

- **Intelectual** la Ștefan Gheorghidiu
- **Vulgar** (banal) la Ela
- **Agresiv, tendențios** la Nae Gheorghidiu

➢ "elementele de intertextualitate" – Gerard Genette (text în text)

Inserția unor
- titluri de broşuri de educație cazonă
- *Noi învățăminte de pe frontul occidental*
- *Rolul artileriei în războiul actual*
- *Notele unui căpitan din armata germană*
- titluri de ziare
- versuri de Eminescu – citatul cultural
"Un vis al morții eterne e viața lumii întregi"
- versuri din folclorul românesc
"Mărioară dintre munți… măi
Şi-ai fost drăguță la mulți…măi"
- ordinului de luptă în finalul Cărții întâi

O altă trăsătură a romanului documentar este astfel uzitarea **tehnicii colajului** / reproducerea în text a unor documente.

VI. Finalul

Un element de modernitate este finalul deschis:
"I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț, la cărți, de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul."

Aceasta demonstrează încă o dată funcția **catharctică** a acestei **anamneze** verbalizate: faptul că personajul vrea să fie exonerat de tot trecutul "pentru a putea lua totul de la capăt". Şi decupajul din finalul operei dă impresia cititorului că este capabil de aşa ceva.

Dar coerența şi coeziunea operei lui Camil Petrescu nu se dezminte nici la nivel diegetic dincolo de granițele romanului; acestui personaj, aparent neînfrânt în ciuda eşecurilor suportate, capabil de o resurecție/înviere morală, îi este conferit în romanul Patul lui Procust un **exitus** care lasă deschisă o poartă pentru interpretări nu tocmai favorabile. Într-o notă infrapaginală se menționează:

„ Sublocotenetul în rezervă Ştefan Gheorghidiu şi-a găsit pedeapsa în fundul ocnei…" pentru că „ a trădat această armată." (p.121)

Este inutil să ne hazardăm în conjecturi/ipostaze, bănuieli periculoase pentru o autentică valorizare şi evaluare a fenomenului literar. Deşi, acesta este de fapt „ efectul" romanelor camilpetresciene, construite ca **opere deschise** – Umberto Eco, mesajul lor estetic deținând „ dubla calitate a ambiguității şi reflexivității" – Umberto Eco, pulverizarea deschiderii operei

având ca rezultat o **supraoperă** – Umberto Eco, adică ceea ce construieşte mental receptorul după ce timpul lecturii a expirat.

Tendința modernistă de a lăsa nelămurit cititorul, de a-l sili să gândească, de a putea reflecta pe baza unei opere având la dispoziție o serie de asociații își are punctul de plecare în proza şi teoretizările Virginiei Woolf: „sentimentul că nu există răspuns, că privită cinstit viața pune întrebări după întrebări care trebuie lăsate să răsune în continuare după ce se termină povestirea."

Liviu Rebreanu, Pădurea spânzuraţilor (1922)

I- Substrat antropologic; II- Elemnte de hipertextualitate; III- Perspectiva narativă; IV- Tema; V – Rema-simbolurile; VI – Forme de ficţiune.

Prin acest roman Liviu Rebreanu polemizează cu romanul tradiţional de război care pune problema gloriei şi a eroismului, relevând caracterul tragic şi absurd al conflagraţiei.

conflagraţie → război de mari proporţii

Este primul roman de analiză (după clasificarea făcută de Garabet Ibrăileanu în studiul Creaţie şi analiză), obiectiv şi realist din literatura română, motiv pentru care Liviu Rebreanu este considerat creatorul romanului românesc modern.

Nicolae Manolescu îl discută ca pe un "roman psihologic al epocii dorice, unul al evenimentelor critice şi al reflectării lor într-o conştiinţă pe care o traumatizează: impactul îl constituie întotdeauna o revelaţie, iar consecinţa e de obicei o modificare radicală a felului de a concepe existenţa şi de a o trăi".

I. „substratul antropologic" (Adrian Marino):

a) fratele scriitorului, Emil Rebreanu, înrolat în armata austro-ungară, este forţat de împrejurări (se mută frontul la Ghimeş – Palanca) să lupte împotriva românilor, dezertează, este condamnat la moarte şi spânzurat.

b) mărturisirea autorului privitoare la o fotografie ce imortaliza imaginea unei păduri în ai cărei copaci atârnau spânzuraţi soldaţi cehi. Imaginea cutremurătoare şi-a lăsat adânc amprenta în sufletul autorului, devenind astfel un demers în elaborarea romanului.

ambele elemente sunt doar nişte pretexte literare, naratorul mărturisind că Apostol Bologa, personajul principal nu este o copie a fratelui său, ci că păstrează "cel mult poate câteva trăsături exterioare şi unele momente de exaltare." "În Apostol Bologa am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generaţii, şovăirile lui sunt şovăirile noastre, ale tuturor."

II. Romanul se validează/demonstrează, afirmă ca **„element de hipertextualitate"** (Gerard Genette) în raport cu nuvelele Catastrofa şi Itic Strul dezertor deoarece acestea surprind aspecte ce vor fi dezvoltate în discursul narativ al Pădurii Spânzuraţilor.

III. Perspectiva narativă este cea "**heterodiegetică**" (Wayne C. Booth), narațiunea fiind realizată la persoana a-III-a, cu "**autor extradiegetic**", naratorul necorespunzând **de facto** personajului implicat. După studiile de teorie critică tiparul narativ este deci cel auctorial cu focalizare internă – fixă, naratorul ştiind atât cât personajul central. Dar procedeul rebrenian constă în "a nara ceea ce personajele înseşi văd şi simt" (Nicolae Manolescu), iar "perceperea lumii romaneşti este nuanțată din perspectiva unuia dintre actori" (Jaap Lintvelt). Ceea ce duce la concluzia că încercând să concilieze vocea acutorială cu cea actorială naratorul a obținut un tipar narativ hibrid, cel actorial extern indirect.

Tipar narativ:
1. **auctorial** = narator în calitate de creator al narațiunii;narare la persoana a III-a;
2. **actorial** – a) extern – indirect = narator ce transpune la pers. a III-a din perspectiva unui personaj;
b) intern – direct = personaj – narator; narare la pers. I;

Nicolae Manolescu opinează că "noutatea tehnică [...] constă într-o anumită interiorizare a viziunii", "impresia de obiectiv [...] ține de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obținut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale [...], ci înlocuirea cu ceea ce personajele înseşi pot vedea şi înțelege în limitele câmpului lor de observație."

IV. Tema → evocarea unor aspecte din Primul Război Mondial concentrate pe condiția tragică a intelectualului ardelean silit să lupte sub steag străin împotriva propriului neam.
Prin extrapolare/extensie este vizată condiția tragică a omului aflat în situații limită.

V. Rema:

- patru cărți, primele trei având 18 capitole, ultimul doar opt.
  - una din particularitățile romanului constă în "construcția simfonică a operei, potrivit căreia, fiecăreia dintre cele patru cărți îi corespunde o temă aparte" (Valeria Dumitrescu).
    - în caietul său de creație însăşi autorul nota:

"Partea întâi – Datoria [de ostaş în armata austro-ungară]
Partea a doua – Datoria dincolo de hotare. Dragostea de neam. Ura lui moare şi în locul ei se naşte iubirea pentru cei de un sânge cu dânsul.
Partea a treia – Iubirea pentru toți oamenii. Iubirea lui cuprinde pe tot ce e om în lume.

Partea a patra- Iubirea morții."

- discursul narativ se desfășoară pe două planuri:

a) al tragediei războiului

b) al analizei stării de conștiință a personajului principal, romanul devenind o monografie a incertitudinii chinuitoare" (G. Călinescu) sau, după părerea lui Nicolae Manolescu "romanul unei stări de urgență interioară." Romanul se validează astfel ca un dosar al crizelor de conștiință ale eroului, crize generate de revelația confuziei între propriile voințe și voințele străine. Astfel, în copilărie, A. Bologa crede în momentul rugăciunii în biserică, a avea revelația credinței. După moartea tatălui își pierde această credință dându-și seama de automistificarea a cărei victimă a fost. Pleacă pe front crezând că o face din iubire pentru Marta, de fapt era urmarea asumării unei conștiințe a datoriei. Încearcă să împace această idee cu cea a statului multinațional și eșuând își dă seama și aici de constrângere. Rupe logodna cu Marta fiindcă o surprinde vorbind ungurește, dar de fapt, motivul real e iubirea pentru Ilona având revelația iubirii pentru Dumnezeu. "În crizele lui, Bologa are de fiecare dată revelația unui fals profund care i-a fundat existența [...] Bologa confundă o voce din afară cu una interioară, se automistifică [...] sunt în definitiv trei imperative care stârnesc mereu în Bologa libertatea de opțiune sau care se înfățișează conștiinței neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri: sentimentul datoriei față de stat, ideea națională și credința în Dumnezeu. Statul, neamul și religia alcătuiesc tot timpul un trio represiv." (Nicolae Manolescu)

- țesătura romanului se circumscrie unui ciclu existențial noapte-zi:
  - **incipitul** este axat pe imaginea spânzurătorii pregătind secvența patibulării/spânzurării comandantului ceh Svoboda (**noaptea**):

"Sub cerul ***cenușiu*** de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă ***aburită***, ***spânzurătoarea*** nouă și ***sfidătoare***, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ***știreangul*** spre câmpia ***neagră***, ***înțepată*** ici – colo de arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni ***săpau*** groapa, ***scuipându-și*** des în palme și ***hăcăind*** a osteneală după fiecare ***lovitură*** de târnăcop. Din ***rana pământului*** groparii zvârleau lut galben, lipicios..."

✓ fragmentul abundă în lexeme aparținând unui câmp semantic al ostilului culminând cu metafora "rana pământului" pentru a contura atmosfera de disconfort atât fizic cât și psihic.

✓ se realizează din start **„motivarea compozițională a operei"** (Boris Tomașevski), fragmentul anticipând caracterul tragic al situațiilor ce urmează să fie prezentate.

- **finalul** surprinde patibularea lui Apostol Bologa (**dimineața**): "Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre *cerul* țintuit cu puține *stele* întârziate. Crestele munților se desenau pe *cer* ca un ferăstrău uriaș cu dinții

tociți. Drept în față *lucea* tainic *luceafărul*, vestind *răsăritul soarelui*. Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de *lumina răsăritului*. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre *strălucirea cerească* [...]" afirmându-se ca o adevărată transcedere cosmică, lucru datorat lexemelor și sintagmelor aparținând câmpului semantic al luminii cerești.

Incipitul și finalul validează:

a) circularitatea operei;
b) un raport antitetic între câmpurile semantice conținute;
c) simetria construcției – o particularitate a romanului; multiplicarea aceluiași caz sugerată de construcția simetrică justificând și titlul operei.

Romanul este construit pe baza câtorva simboluri care articulează adevărate obsesii cu rol de accente psihologice:

1. **spânzurătoarea** – imagine ocurentă de douăzeci de ori pe parcursul discursului narativ, ea concretizându-se într-o metaforă simbol a războiului.

- lexemul este ocurent și în titlul romanului reluându-se în aserțiunile /afirmațiile lui:

Klapka: "în fiecare copac atârnau oameni, agățați de crengi, cu capetele goale, și cu tăblițe de gât, pe care scria <trădător de patrie> în trei limbi[...] toată pădurea era plină de spânzurați [...]... este: pădurea spânzuraților."
Apostol: "în ochii lui, cei șapte se multiplicau neîncetat, iar braniștea se transforma treptat într-o pădure fără margine, și-n fiecare copac al pădurii nemărginite, de-a lungul șoselei nesfârșite i se părea că atârnă alți oameni, mereu alții [...]. Apostol se cutremură <Același om, spânzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfârșită>"

Prin grefarea acestui simbol, Rebreanu atinge cea de-a treia caracteristică a discursului artistic – **globalismul**/propensiunea pentru monumentalitate (C. Noica). Romanul se constituie într-o **operă protest** știindu-se că datorită numeroaselor dezertări ale soldaților înrolați sub steag străin și nevoiți să lupte cu frați de același neam, după Primul Război Mondial a fost promulgat un act prin care aceștia erau liberi să refuze a lupta pe un anumit front pentru a nu se afla într-o astfel de „imposibilitate morală"

Se afirmă astfel o pluriperspectivă asupra spânzurătorii aceasta fiind "de fiecare dată mediată de o altă viziune: aceea simbolică a naratorului, superstițioasă a micului caporal, alarmantă, încărcată de amintiri a căpitanului Klapika, în fine neutră, funcțională a lui Bologa. Cea dintâi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte reunite în ea" (Nicolae Manolescu)

2. **Lumina** – motiv proteic al operei, având următoarele ipostaze:

Proteic →care îşi schimbă forma, care beneficiază de mai multe ipostaze.

- **lumina din ochii lui Svoboda** sugerând libertatea de destin, signaletica /semnificaţia fiind în directă legătură şi cu numele patibulatului, în limba slavă, "svoboda" = libertate:

"în ochii lui rotunzi *se aprinsese o strălucire* mândră, *învăpăiată*, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă"

"cu privirea *lucitoare*, cu faţa *albă* şi *luminată*, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare".

- **lumina din copilărie** (din biserică) sugerând credinţa şi puritatea:

"la încheierea rugăciunii se deschise deodată cerul şi într-o depărtare nesfârşită şi totuşi atât de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de *nouraşi albi*, în mijlocul cărora *strălucea* faţa lui *Dumnezeu* ca o *lumină de aur*, orbitoare, înfricoşătoare şi în acelaşi timp mângâitoare ca o sărutare de mamă".

- **lumina reflectorului** sugerând lumina artificială, percepută negativ, care vine din afară şi obligă individul să nu ascundă nimic:

"*lumina albă*, *tremurătoare*, plimbându-se de ici – colo grăbită, *cercetătoare ca o iscoadă* isteaţă, stăruind pe alocuri, alintând pământul şi sfidând întunericul"

- **lumina adusă în cameră de Ilona**, sugerând dragostea:

"*O fâşie de aur* tremura pieziş, peste masă, pe podeaua gălbuie, până aproape de uşă, despărţind pe Ilona de Apostol ca o *punte fermecată* [...] *Balta de lumină* dintre ei râdea şi-şi oglindea râsul parcă numai în obrajii Ilonei. Atunci Apostol uită de ce s-a ridicat şi se gândi cum să treacă el prin *pata de soare* fără s-o tulbure."

- **lumina izvorâtă din iubirea** văzută ca atitudine pozitivă în faţa lumii:

"Atunci Apostol fu împresurat de un *val de iubire* izvorâtă parcă din rărunchii pământului [...] Drept în faţă *lucea* tainic *luceafărul* vestind *răsăritul soarelui*."

3. **moartea** – individul este pus în raport cu istoria, moartea nedepinzând de el.

- raportul individ – moarte este diferit în funcţie de personaj:

➢ Klapka este neutru şi face compromisuri cu viaţa, pentru el moartea trebuie înlăturată cu orice preţ: "Minciuna care poate salva o viaţă de om este mai presus decât toate adevărurile."

➢ Gross şi Cervenco refuză să omoare, pentru ei moartea fiind ceva negativ: "Nici o datorie din lume nu-mi poate impune să ucid un camarad."

➢ Doctorul Meyer consideră că viaţa şi moartea stau sub semnul divin fiind oricum o tragedie.

➢ Bologa:

- la început considera moartea eroică un lucru acceptabil, punând datoria înainte individului: "O viaţă de om nu e îngăduit să primejduiască viaţa patriei" deoarece "mai presus de om, de interesele lui particulare e statul."
- aflându-se într-un **metaxy**/interval al limitelor sale lumeşti consideră că moartea de orice fel e o tragedie şi nu trebuie acceptată: "Nu viaţa, ci moartea înseamnă laşitatea pentru omul care are un ideal în viaţă."
- în final ajunge să considere moartea o etapă, "o supremă iniţiere" (Mircea Eliade), lucrurile bune luându-le cu el: "Cine ştie dacă dincolo de moarte nu e adevărata viaţă?" "Iubirea îmi ajunge căci iubirea îmbrăţişează deopotrivă pe oameni şi pe Dumnezeu, viaţa şi moartea."

➢ Petre:

"Moartea nu-i o pedeapsă. Viaţa e pedeapsă. Şi numai chinurile trupului şi suferinţele îndreaptă pe om spre mântuirea sufletului."

4. **<u>războiul</u>** - este absurd şi nu ţine cont de om
-viziunea asupra războiului este şi ea diferită:

➢ mama lui Apostol Bologa surprinde obiectiv absurditatea acestuia: "Să te baţi tu pentru ungurii care ne bat pe noi? Dar când ai o patrie ca a noastră nu eşti deloc obligat să te îmbulzeşti la datorie, ba chiar dimpotrivă!"

➢ Klapka: "războiul e ucigător de energii".
"o crimă imensă e îndeobşte războiul".

➢ Gross: "o internaţională a crimei";
"nimic nu e mai presus de om … omul e Dumnezeu".
"Eu execut ordinele, e adevărat. Eu săvârşesc, eu ajut barbaria, dar cu greaţă, nu cu entuziasm…"

➢ Bologa: "războiul e adevăratul generator de energii";
"Conştiinţa să-ţi dicteze datoria… Unde-i datoria acolo-i patria."
"Lege, datorie, jurământ sunt valabile numai până în clipa când îţi impun o crimă faţă de conştiinţa ta."

Perspectiva multiplă, relativizantă nu numai asupra unor concepte, ci şi asupra a ceea ce este văzut de către personaje se realizează graţie lexemelor aparţinând câmpului semantic al privirii – privirea fiind o metaforă a acestor nexuri/legături între narator şi actorul înzestrat cu funcţia de observare „toate personajele se uită, privesc, întorc ochii [...] pentru ca un lucru (un personaj, un loc) să existe [...] el trebuie să fie văzut" (Nicolae Manolescu).Motivul ochilor joacă astfel un rol dominant "privirea i se lipise de faţa condamnatului", "în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră"... etc.

VI. Romanul „este construit în întregime pe schema unei obsesii dirijând destinul eroului în adâncul subconştientului" (T. Vianu), principala formă de ficţiune în proză fiind "**romanul**" (analiza manifestărilor umane în societate – N. Frye) vizată fiind evoluţia lui Apostol Blaga.

Evoluţia personajului este construită după înseşi spusele autorului pe baza următorului raţionament:

[***Premisa***:] Apostol e **cetăţean**, o părticică din Eul cel mare al statului, o rotiţă într-o maşinărie mare; omul nu e nimic decât în funcţie de stat

[***Termenul mediu***:] Apostol devine **român**: pe când statul e ceva fictiv şi întâmplător putând întruni oameni străini la suflet şi aspiraţii, neamul e o izolare bazată pe iubire, chiar instinctivă. Statul nu cere iubire, ci numai devotament şi disciplină omului, pe când neamul presupune o dragoste frăţească.

[***Concluzia***:] Apostol devine **om**: în sânul neamului, individul îşi regăseşte eul său cel bun, în care sălăşluieşte mila şi dragostea pentru toată omenirea.

Numai într-un eu conştient poate trăi iubirea cea mare, universală – religia viitorului.

Portretul protagonistului se întregeşte din mai multe **portrete satelit** fiecare învestit cu alte trăsături:

- militarul credincios jurământului prestat împăratului:
  - mândria şi exaltarea

"Am avut onoarea să fac parte din Curtea Marţială care l-a judecat";

"Am conştiinţa pe deplin împăcată, absolut pe deplin".

"Ştii că eu am făcut parte din Curtea Marţială?"

  - debutul îndoielii

"Pe Bologa la început privirea aceasta îl înfricoşa şi îl întărâta. Mai pe urmă simţi limpede că o flacără din ochii condamnatului i se prelinge în

inimă ca o imputare dureroasă”.... “ochii omului osândit îl fascinaseră cu puterea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă.”

- declanșarea memoriei involuntare:

“singură doina soldatului îi mai tremura în creieri, lină și blândă ca o mângâiere catifelată, trezindu-i din somn imagini de amintire și strămutându-i sufletul, pe aripi de vis, acasă în târgușorul Parva de pe valea Someșului.”

Memorie involuntară → memorie declanşată fortuit /brusc,întâmplător de un gest, cuvânt, act şi care reactualizează amintirile diacronic sau anacronic, fără să respecte ordinea cronologică. În genere se realizează la persoana I, dar aici tipul narativ fiind cel „actorial” se realizează la persoana a III-a. E vorba de o restituire „obiectivă” însă a memoriei, autorul încercând o conciliere a vocii auctoriale cu cea actorială, o conciliere a două modalități de reconstituire: „ una veche constând în povestirea la persoana a III-a, ordonat şi cronologic, de către narator din afară, a amintirilor, şi alta modernă care urmăreşte să creeze impresia că ele au fost situate în perspectiva personajului însuşi, deci psihologizate” (Nicolae Manolescu).

- **flash – back** –ul/rememorarea fulgerătoare este amplificată la nivelul celui de-al doilea capitol, evoluția personajului fiind determinată de:

✓ spusele tatălui său, Iosif Bologa: “Copilul trebuie să înțeleagă de la început că viața omului numai atunci e prețioasă când urmăreşte un ideal”. „Ca bărbat să-ți faci datoria şi să nu uiți niciodată că eşti român!”

✓ universul informațional parcurs la facultate, profilul moral al personajului fiind punctat şi prin **caracterizarea indirectă**

- părerea profesorului său de filozofie de la colegiul studențesc din Budapesta:

“I se părea că tânărul acesta, ros până în temelii de îndoieli e reprezentantul tipic al unei generații care, pierzând credința în Dumnezeu, se înverşunează a găsi ceva în afară de sufletul omului, un Dumnezeu ştiințific, lipsit de taine şi de necunoscut, un adevăr absolut, în dosul căruia să nu mai fie nimic, în care să se cuprindă şi să se lămurească chiar neantul.”

✓ concepțiile personajului referitoare la raportul individ – societate: “Omul singur nu e cu nimic mai mult decât un vierme [...] Numai colectivitatea organizată devine o forță constructivă [...] conştiința să îi dicteze datoria, nu legile.”

✓ concepțiile inițiale privitoare la raportul individ – război: “Războiul e adevăratul izvor de viață şi cel mai eficace element de

selecțiune. Numai în fața morții percepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul."

- prin **caracterizare directă**: "Se simțea mândru și fericit în uniforma cochetă de artilerie și saluta țeapăn pe toți militarii ce-i întâlnea, adânc convins că și astfel își îndeplinește datoria către țară". "Războiul a luat locul de frunte în concepția lui de viață".

❑ românul incapabil să ridice arma împotriva fraților săi:

- conștientizarea greșelii:

"Ce ridicol am fost cu concepția de viață – se gândi apoi deodată. Cum nu mi-am dat seama că o formulă neroadă nu poate ține piept niciodată?... i se păru că toată viața i-a fost goală ca o pungă de hârtie model. Îi era rușine de trecut..."

- hotărârea de a dezerta în momentul iminentei mutări pe frontul din Transilvania:" Acum o lună [...] nici n-aș și îndrăznit să mă gândesc la dezertare [...]. Fiindcă până azi am fost alt om... Îmi face impresia când mă uit înapoi c-am purtat în mine viața unui străin."

❑ omul îndrăgostit de toți semenii lui:

- **caracterizare indirectă** – prin aprecierile altui personaj, Klapka:

"ești o inimă de aur, Bologa! „

- **caracterizare directă**:

"Acum era dornic să-și poarte în văzul tuturor, fericirea, să vestească umil că a găsit taina cea mare, să-și împartă iubirea cu alții, căci toți oamenii au nevoie de iubire și sunt vrednici de ea. Apoi azi nu-i mai era frică de nimic în lume, doar pretutindeni sufletul lui găsea pe Dumnezeu viu, în toate minunile ți mărunțișurile vieții."

❑ conștiință schilodită, obligată să vadă în moarte unica salvare:

- **caracterizare indirectă** – reflecțiile personajului:

"Viața omului nu e afară ci înăuntru în suflet:"

"Iubirea trăiește veșnic, fără început și fără sfârșit ... Prin iubire cunoști pe Dumnezeu și te înalți până la ceruri."

"Cine știe dacă dincolo de moarte nu e adevărata viață? [...] Iubirea îmi ajunge căci iubirea îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea."

VII. Analiza psihologică se realizează prin uzitarea unei deosebite arte a **contrapunctului psihologic**: când personajul își propune să realizeze ceva intervine fortuit/brusc un fapt din afară care canalizează acțiunea pe un alt făgaș sau constrânge eroul să realizeze acțiuni aproape opuse intenției inițiale, lucru care generează dezacordul dintre interioritate și exterioritate. "Divorțul acesta de natură contrapunctică asigură mersul înainte al acțiunii, însă nu într-o direcție liniară și univocă, ci printr-o mișcare de <doi pași înainte și unul înapoi>" (Nicolae Gheran)

Construcţia romanului ţesută din astfel de contradicţii înglobate unei simetrii confirmă aserţiunea lui Hegel conform căreia "acţiunea dramatică se bazează în chip esenţial pe acţiuni care intră în conflict, iar adevărata unitate îşi poate avea temeiul numai în mişcarea totală potrivit căreia, dată fiind natura determinantă a circumstanţelor, caracterelor şi scopurilor particulare, conflictul ia forma adecvată acestor scopuri şi caractere, reprimându-le contradicţia" (Prelegeri de estetică)

Mircea Eliade, Maitreyi (1933)

I- Concepția despre roman; II – Tipuri umane structurate; III – Perspectiva narativă; IV – Personajele; V – Finalul

I- În concepția lui Mircea Eliade "orice se întâmplă în viață poate constitui un roman", această specie literară putând fi şi "altceva decât fazele unui sentiment, ale unei inteligențe". Prozatorul porneşte de la ideea că literatura autentică se bazează pe o experiență trăită, prelucrând ideea lui Andre Gide conform căreia "orice cunoaştere pe care n-a precedat-o o senzație e de prisos".

Dominanta romanelor sale este **problematica de tip existențialist,** Mircea Eliade considerând că romanul trebuie să se orienteze spre ontologie.

> **Ontologie** – ramură a filozofiei care are ca obiect existența ca atare, trăsăturile şi principiile comune oricărei existențe.

Astfel:

- **Isabel sau apele diavolului** (1930) – romanul de debut – pune problema fluidității eului şi a tinereții agresive a eroului care nu vrea să fie comun.
- **Întoarcerea din rai** (1934) – roman metafizic, al condiției umane, în care moartea este văzută ca un "act gratuit" (A. Gide) dar şi ca un suprem grad de cunoaştere.
- **Santier** (1935) – este analiza mentalității unei femei pierdute.
- **Huliganii** (1935) – proclamă experiența huliganică. „Există un singur debut fertil în viață: experiența huliganică. Să nu respecți nimic, să nu crezi în nimic, decât în tine însuți, în tinerețea ta, în biologia ta".
- **Nunta în cer** } pun problema
- **Noaptea de sânziene** } cuplului

- Maitreyi – este o transpunere indică în genul romanelor din direcția tristanescă (Manon Lescaut, Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta) valorificând experiențe ezoterice cu rădăcini în mistica orientală. Cei mai mulți critici îl apreciază ca pe **un roman inițiatic, al eternului feminin şi al spiritualității hinduse, un amestec de asceză, exaltare metafizică şi senzualitate.**

Eliade porneşte de la ideea că iubirea are puterea de a "converti şi iniția bărbatul" (N. Manolescu), fiind o experiență completă.

George Călinescu opinează că Maitreyi este un "roman exotic", realizat „dintr-o singură țâşnire epică".

Localizarea spațială şi temporală a diegezei / tramei, acțiunii, evenimentului : } Începutul sec. XX în Calcutta , o lume în care se întâlnesc două civilizații: europeană şi asiatică.

II-Pornind de la convingerea că în datele fundamentale toate religiile sunt la fel, Mircea Eliade concede / acceptă că şi două civilizații diferite pot comunica, se pot înțelege una pe cealaltă ținând cont de conceptele fundamentale despre lume şi viață. Considerând că un om este rezultatul mediului în care a trăit şi al culturii care l-a format, el creează două tipuri umane:

ALLAN tipul europeanului ce este deschis spre lume şi interesat de ea încercând s-o stăpânească, europeanul dorind să modifice mediul după nevoile lui. Este un adept al ştiințelor exacte şi are un complex de superioritate. La început este un tânăr cu ambiții profesionale, din punct de vedere sentimental este un superficial, un uşuratic, care nu doreşte să se implice, apreciind libertatea bărbatului tânăr (o dominantă a personajelor masculine eliadeşti). În final, Allan nu mai consideră cariera definitorie pentru destin şi se descoperă capabil de o pasiune unică, el conştientizând supremația lucidității.	**MAITREYI**, tipul asiatic, indian, a cărui principală trăsătură este interesul pentru universul interior, pentru microcosmosul uman, pentru întoarcerea spre sine, fascinat de aceste străfunduri ale ființei. Tipul indian este indiferent la mediu în sensul că nu doreşte să modifice natura, ci să se plieze după ritmurile ei sacre.

III - Capitolul I – validează:

➢ prin fragmentul **incipit** perspectiva narativă a discursului şi anume cea **"homodiegetică" cu autor II "intradiegetic"** (W. Booth) dovadă stând verbele la persoana I: "*am şovăit*" , "*n-am izbutit*" , "*să aflu*", semn că naratorul corespunde personajului.

Perspectiva narativă → modalitatea prin care sunt narate faptele:

- la persoana a III-a → } *„perspectivă heterodiegetică”*

- în această situație cel care narează poate fi:
  - *„autor I extradiegetic”* (naratorul nu corespunde personajului reprezentând o voce auctorială). Ex: G.Călinescu - Enigma Otiliei -tipar auctorial
  - *„autor II intradiegetic”* (naratorul corespunde personajului). Ex: Seherezada din 1001 de nopți

- la persoana I → *„ perspectivă homodiegetică”*

- în această situație cel care narează poate fi:
  - *„autor I extradiegetic”* (naratorul nu corespunde personajului). Ex: I. Creangă în Amintiri din copilărie
  - *„autor II intradiegetic”* (naratorul corespunde personajului). Ex: Șt. Gheorghidiu – Ultima noapte -tipar actorial intern - direct

conform W. Booth – Retorica romanului

➢ dubla perspectivă narativă de construcție afirmând, după aserțiunile lui N. Manolescu – Arca lui Noe un “autor implicat dramatizat”:

Aserțiune: enunț, afirmație

1. perspectiva contemporană susținută de jurnal;
2. perspectiva ulterioară ce presupune dublarea perspectivei trăite de cea de prelucrare a romanului:

“Am șovăit atâta în fața acestui caiet pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an nu am găsit nimic”.

Această dublă perspectivă se va afirma pe parcursul întregului roman fie prin:

a) **„elemente de paratextualitate”** (G. Genette) intertextuale:

“Aflu sincerități inaccesibile celorlalte pe care nu le-aș fi bănuit în cele

dintâi zile ale prieteniei noastre (**Notă**: Adevărul era că Maitreyi se amuza pur şi simplu şi, chiar după ce Lilu îi destăinuise în ce constă dragostea de soţie, ea nu înţelegea nimic şi, repeta anumite lucruri, numai pentru că o desfătau").

b) fără o demarcare tipografică semnificativă, diferenţierea lor fiind făcută subtil la nivelul timpurilor verbale:

"– Ştii, Allan, că m-am hotărât să te invit să locuieşti la mine, vorbi inginerul [...]

Ce ciudă mi-e acum că n-am notat, îndată după plecarea lor, foarte tulburătoarea stare de suflet pricinuită de cuvintele lui Narendra-Sen" (cap.III)

Narator versus autor:

- autor propriu-zis →cel de pe copertă;
- autor implicat → cel care scrie şi care nu este cel care trăieşte;
- narator →cel care povesteşte } →dramatizat; / → nedramatizat;
- Allan fiind şi implicat şi dramatizat ar reprezenta o formă hibridă → narator implicat dramatizat.

după N. Manolescu – Arca lui Noe

➢ tehnica folosită – cea a jurnalului, promovată în literatura universală de A. Gide şi Marcel Proust, asociată celei a documentului (acte, scrisori)

Eroul încearcă să-şi ordoneze experienţele trăite, iar jurnalul devine astfel singurul "reper de identificare şi legitimare a mărturisirii" (G. Dimisianu).

Nu reprezintă numai un pretext pentru elaborarea unui roman ci şi o modalitate motrică de confesiune, revelaţie, anamneză: "e un jurnal interior al descoperirii dragostei" (G. Dimisanu)

➢ interferenţa celor două forme de ficţiune în proză:

- ***"anatomia"*** – relaţiile şi diferenţele dintre cele două mentalităţi (asiatică şi europeană) care devine terenul unei ambiguităţi simbolice pe care se va grefa **"romanul"**
- ***"romanul"*** – evoluţia personajului Allan a cărui conştiinţă se va structura pe baza aceluiaşi joc de contraste: ambele , **"anatomia"** şi **„romanul"** fiind asimilate formei dominante ***"confesiunea"*** (formă introvertă şi intelectualizată – N. Frye) derivate şi din tehnica şi perspectiva narativă.

Astfel Allan este o "personalitate lucidă, o natură dilematică (G. Dimisanu) analizând totul şi autoanalizându-se: "Ascultam toate acestea cu o nespusă desfătare, deşi Harold nu înțelesese nimic din cele ce îi spusesem eu şi credea că, dacă vorbesc de brațul unei fete, mă gândesc la dragoste. Dar e ciudat cât de mult îmi place să aud vorbindu-se de rău pe cei pe care îi iubesc [...] asta îmi verifică oarecum anumite procese obscure ale conştiinței mele [...].

- "traiectoria capricioasă a evoluției sentimentului erotic, de la manifestarea echivocă de la început până la dezlănțuirea pătimaşă, într-o curgere delirantă" (G. Dimisanu)

"Mi se părea urâtă...."

"Maitreyi mi s-a părut atunci mult mai frumoasă.."

"Nu mă săturam privind-o, iar aceste câteva minute mi s-au părut nesfârşite".

- conturarea celui mai exotic personaj feminin din literatura noastră," un amestec de frumusețe trupească, senzualitate, candoare, profunzime spirituală, spirit de sacrificiu" (P. Constantinescu):

"Nu ştiu ce spectacol sacru îmi apărea mie râsul ei şi sălbăticia acelui trup aprins. Aveam sentimentul că săvârşesc un sacrificiu privind-o".

- la nivel lexematic autenticitatea conferită şi de profuziunea:

1. toponimelor şi antroponimelor
   - Bhowanipore, Tamluk, Srimati, Devi Indira → vizând asiaticul
   - Harold Carr, Lucien, Allan → vizând europeanul

Profuziune -abundență

Toponime – nume de locuri;
Oronime – nume de munți;
Hidronime- nume de ape
Hodonime – nume de drumuri
Hileonime- nume de păduri

2. a vocabulelor specifice:
   - asiaticului: "brahman", "bara-sahib", "purdah", "sari"
   - europeanului: "oui", "c'est ça", "boy"

Vocabulă – lexem, cuvânt

Notă: **Antroponimele**
- patronime →nume de familie
- prenume → calendaristice = Ion,...
  laice = Barbu,..
  diminutive = Ionică,....
  hipocoristice = Nică,...
  diminutivale = Nicuță,...
- pseudonime → G. Boşcu – G. Coşbuc
- supranume/ poreclă / agnomen = poreclă purtată de romani în urma unor fapte deosebite, ex: Scipio Africanul

Toate aceste elemente se concretizează pe parcursul întregului roman mereu îmbogățite şi adăugând noi **"placaje culturale"** (S.Angelescu) personajelor principale.

În **cap. III** se vor afirma următoarele idei:

➢ Allan nu are intenția doar de a evoca aventura unei iubiri trecute, ci de a "invoca o experiență care l-a marcat profund şi pe care o retrăieşte prin povestire" (G. Dimişianu)

Pornind de la ideea că:

- povestirea este o mântuire putând salva omul de la moarte,
- reactualizând mintal o experiență ai şansa retrăirii ei – "vivere bis vita posse priore fui": "Astăzi am răsfoit multă vreme jurnalul meu din Assam. Cu câtă trudă descifram însemnările de peste zi şi le transcriam ăn caietul început o dată cu noua mea viață. Eram cuprins de un sentiment ciudat […]. Voiam să dau viață acestor locuri […]. Voiam să le descopăr estetica şi morala".

➢ personajul se descoperă a fi un „experimentator lucid, aflat într-o febrilă căutare a valorilor existențiale, un spirit problematizat", „o natură dilematică, inteligență analitică, înclinată spre introspecție" (G. Dimisianu)

Cap. IV

➢ Pentru Maitreyi, Allan va deveni "o proiecție universală şi sacră, intangibilă, permanentă aspirație spre viitor" , demersul acestei afinități având-şi puntul de plecare în diferențiere şi necunoscut:

< - În țara dumneavoastră trebuie să fie foarte frig. De aceea sunteți albi... A pronunțat cuvântul "albi" cu oarecare invidie şi melancolie,

uitându-şi fără voie câteva clipe mai mult privirea pe braţul meu [...] jumătate gol în bluza de lucru.>

➢ Discursul narativ abundă în lexeme aparţinând câmpului semantic al reflecţiei, semn că "elanul juvenil, dar şi spontaneitatea iubirii sunt dublate permanent de o judecată lucidă" (G. Dimisianu), iar setea de cunoaştere a personajului masculuin se manifestă pe mai multe planuri: „Mă **întrebam**, mai ales dacă e stupidă ca toate celelalte fate sau dacă e, într-adevăr, simplă ca o primitivă, aşa cum îmi **închipuiam** că sunt indienele şi apoi, ca să nu mă las furat de **gânduri** inutile scuturam cenuşa pipei şi mă întorceam la **lectură**. **Biblioteca** inginerului ocupa două odăi la parter şi în fiecare zi aduceam pe masa mea alte **cărţi**."

Cap. V

➢ Eliade îşi înzestrează personajul cu diverse **"placaje culturale"** (S.Angelescu) până la a-l ridica la rangul de ideal. Aceste accesorii ale intelectualului se validează în fiinţa dualã, contradictorie şi scindată a lui Allan prin capacitatea acestuia de a-şi modela "conştient personalitatea ca act de voinţă autoformativă" (G. Dimisianu) la nivel textual afirmându-se mereu antiteza dintre vechiul şi noul Allan.

"Nu mă mai interesa aproape nimic din vechea mea lume, nu mai vedeam pe nimeni în afară de musafirii familiei Sin şi începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. Încetul cu încetul, interesul pentru fizică, matematică a scăzut, am început să citesc romane şi politică şi apoi tot mai multă istorie."

Placaje culturale →toate atributele intelectuale cu care este învestit personajul pentru a se apropia de ideal – conform Silviu Angelescu
Portretul literar

Cap. VI

➢ Tot cu **"placaje culturale"** este învestită şi Maitreyi care "nu este o iubită oarecare" , ea fiind "iubită fără pereche, unică într-o existenţă" (D.Micu), acestea fiind însă în directă legătură cu lumea pe care o reprezintă, cu tipul asiatic. Maitreyi va ţine o "conferinţă despre esenţa frumosului" unde va fi "prea profundă" vorbind despre "interiorizarea" acestei categorii estetice.

➢ Allan parcurge un drum al "labirintului", "al iniţierii", în care va ajunge să conştientizeze că dragostea este o zonă de confruntare "între voinţă şi terenul predilect al experimentării morale" (N. Manolescu) idee specifică modernismului: "Mă tem din ce în ce mai mult, dar situaţia primejdioasă mă pasionează şi nu mă îndur să mă explic, să spun net că nu mă însor. Nici nu pot fugi. Ar fi stupid să fug. Sunt iremediabil un om moral, deşi demonul meu mă ispiteşte contrariul."

Cap. VIII

➢ Dragostea este văzută ca o magie a voluptății, ca un "joc al privirilor [...] al mâinilor [...] al picioarelor" (N. Manolescu), în concepția lui Eliade experiența aceasta având capacitatea „să logodească carnalul cu spiritualul şi profanul cu sacrul", fiind "o logodnă mistică" (N.Manolescu): "În cele două ceasuri de îmbrățişare [...] pe care jurnalul le schițează atât de sumar [...] am trăit mai mult şi am înțeles mai adânc ființa Maitreyiei decât izbutisem în şase luni de eforturi, de început de dragoste. Niciodată n-am ştiut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut."

Cap. XI

➢ Prin logodna de la Lacuri, cei doi hieratizează/sfințesc legătura, fiind exonerați de păcat , hierogamia fiind acordată unui întreg ritual dominat de jurământul Maitreyiei, jurământ construit într-un limbaj alchimic.

A exonera – a elibera

Hierogamie – unire sfântă

Limbaj alchimic – limbaj care se adresează mai mult inimii decât rațiunii , care comunică sensuri ascunse şi descifrabile doar inițiaților.

"Vorbea apei, vorbea cerului cu stele, pădurilor pământului."
"Mă leg pe tine pământule, că eu voi fi a lui Allan şi a nimeni altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine..."
"Vorbea o bengaleză de prunc, simplificată, aproape cifrată."

➢ Căutarea sinelui sau a jumătății în această experiență, face ca dragostea să fie văzută ca o **nostalgie a androginismului**." (G. Dimisianu): "Nu mai era sete trupească aceea, ci sete de mine tot, aş fi vrut să treacă în mine toată, aşa cum trecuse sufletul ei."

➢ Inelul dăruit de Maitreyi lui Allan vizează alte elemente de simbologie hindusă: "doi şerpi încolăciți, unul întunecat şi unul galben, cel dintâi reprezentând virilitatea, celălalt feminitatea."

➢ Se validează schimbarea lui Allan sub influența iubirii ca proces de autocunoaştere: "Avea atunci un glas de mătuşă, ceva familiar şi protector, aproape matern, care la început mă jenase, pentru că eu aş fi vrut-o pe ea numai îndrăgostită, dar care izbuti să mă farmece în cele din urmă, descoperindu-i adâncimi şi specii de dragoste pe care nu le cunoşteam şi pe care le osândisem aprioric fără să le bănuiesc dulceața."

➢ Naratorul îşi "**motivează compozițional opera**" (B. Tomaşevski) capitolul cuprinzând şi "**motive anticipative** extrem de flagrante: "[...] –

Mi-ai spus odată că, dacă aş fi fost violată şi zvârlită afară din casă, tu m-ai fi iubit încă. Mă gândeam ce bine ar fi fost să se întâmple aşa. N-ar mai rămânea atunci nici o piedică în calea unirii noastre", ştiindu-se că, după alungarea lui Allan, Maitreyi se dă unui vânzător de fructe în speranţa că va fi alungată de familia ei, casta căreia îi aparţinea considerând acest lucru o impietate iremisibilă.

Iremisibil – de neiertat

Cap.XII

- "**placajelor culturale**" (S. Angelescu) atribuite Maitreyiei le sunt adăugate altele: aceasta publică un album de versuri < „Uddítta" , care va fi primit de presa bengaleză ca o adevărată revelaţie >.
- "motivarea realistă" a operei se validează prin anumite antroponime corespunzând unor personalităţi culturale ale Indiei din epoca respectivă: "Tagore, Chatterji, autorul lui **Srikantha** şi dansatorul Uday Shankar" vor fi invitate la ceremonia în cinstea lansării cărţii.
- inserţia scrisorii lui Narendra Sen, adresată lui Allan, după ce dragostea dintre el şi Maitreyi este desconspirată de Chabu, sora acesteia, sporeşte autenticitatea şi validează iarăşi diferenţa de mentalitate dintre cele două tipuri umane construite:

"D-ta eşti străin şi eu nu te cunosc [...].

P.S.: Te rog nu fi inoportun, încercând să te explici şi adăugând astfel alte minciuni la depravatul d-tale caracter."

Cap. XIII

- Dubla perspectivă narativă validată şi aici ca pe parcursul întregului roman scoate în evidenţă dorinţa personajului de a-şi ordona gândurile, dar şi, credinţa inebranlabilă că numai memoria poate păstra intactă amintirea unei iubiri:

Inebranlabil - ferm

< (Recitesc astăzi acele însemnări scrise cu sânge, şi mi se par atât de reci, atât de oarecare. De pildă: "De ce au trecut toate? Un pustiu imens în mine. Nimic nu mai are sens. Când aud un cântec bengalez, sus la math, îmi vine să plâng. Maitreyi, Maitreyi, Maitreyi. Nu o voi mai vedea niciodată..." Cât de incapabili suntem să redăm chiar atunci substanţa unei bucurii sau a unei dureri prea mari. Am ajuns să cred că pentru aceasta numai memoria, numai distanţa le poate da viaţă. Jurnalul meu e sec şi nesemnificativ.)>

Cap. XIV

➢ Neputându-şi calma suferința erotică, Allan apelează la retragerea în Himalaya, în pustnicie, "ceea ce conferă experienței o aură de mister", gestul final cumulând atât sentimentul nostalgiei, cât şi al eşecului conştientizat.

➢ apar reiterate ideile eliadeşti cu privire la mit şi povestire, Allan conştientizând, prin reactualizarea acestei experiențe, că mitul este o povestire sacră ce "dă sens existenței":

Reiterare - repetiție

"M-am gândit atunci cât de ciudată este retragerea aceasta a ei în mitologie…"

➢ <A povesti (a imagina) este un verb esențial în epica lui M. Eliade. El înseamnă cel puțin două lucruri:

1. a prelungi într-o existență profană întâmplările mari narate de mituri şi
2. a apăra individul de ceea ce Eliade numeşte „teroarea istoriei"

[…]. Povestirea are, aşadar , o funcție dublă: dă individului comun prespectiva sacrului şi, totodată îl apără de violența istoriei. A povesti este într-un anume sens a supraviețui. > (E. Simion)

➢ orice încercare de a se reîntoarce la vechea viață, de a lua totul de la capăt este supusă eşecului; semn că pe lângă iubire omul nu poate trece nepedepsit: "Este ciudat cât de mult mă gândeam la Maitreyi privind şi vorbind cu Jenia […]. Hotărât, o iubeam atât de nebuneşte pe Maitreyi şi amintirea ei îmi anula atât de decisiv orice prezență străină, încât mă întrebam chiar dacă trăirea aceasta într-un trecut viu nu e degradantă".

➢ amprenta lăsată de Maitreyi în sufletul lui Allan e atât de puternică încât orice altă arbitrară aventură nu e văzută altfel decât ca pe o căutare a ei: "La Maitreyi m-am gândit îmbrățişând acel trup bălan şi robust de evreică finlandeză, pe Maitreyi o căutam în sărutare."

V - Cap. XV

➢ **Finalul deschis**: "Aş dori să privesc ochii Maitreyiei…" demonstrează că "naratorul ionic are întotdeauna nevoie să privească în ochii personajelor sale ca să scape de incertitudini; ochii Maitreyiei n-ar fi avut însă ce argument să adauge la inebranlabilele certitudini ale unui narator doric." (N. Manolescu).

Explicație: „ ionic", „doric", „corintic" – din „ Arca lui Noe"- Nicolae Manolescu

- roman **doric**:
  - „viziunea este auctorială"
  - „ lumea este omogenă, coerentă, plină de sens"
  - corespunde „ romanului de creație sau comportamentist" → după clasificarea făcută de G. Ibrăileanu în Creație și analiză;
    - ex:
      - Enigma Otiliei (G.Călinescu)
      - Morometii (M.Preda)
      - Ion (L.Rebreanu)
      - Frații Jderi (M.Sadoveanu)

- roman **ionic**:
  - autenticitate, interioritate, intimitate
  - narator-personaj
  - ar corespunde „ romanului de analiză" (G. Ibrăileanu)
    - ex:
      - Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (C.Petrescu)
      - Concert din muzică de Bach (H.P. Bengescu)

- roman **corintic**: - parabolă, mit, metaroman
  - ex:
    - Pâlnia și Stamate (Urmuz)

Finalul deschis este o caracteristică a **operei deschise** (U. Eco):

- deschiderea operei presupune "o semioză nelimitată" / adică o multitudine de interpretări spune U.Eco în Opera apperta, el concepând-o ca pe o "metaforă epistemologică".
- "pulverizarea deschiderii operei" prin "conexiunile extratextuale" (I. M. Lotman) de care poate beneficia având ca rezultat o „supraoperă", adică, ceea ce construiește cititorul dincolo de marginile albe ale scriiturii.

Conexiuni extratextuale- legături, nexuri, analogii care se pot stabili între o operă și altele.
- conform I.M.Lotman -

Finalul unei opere poate fi:

- **simetric** – "Enigma Otilici" (G. Călinescu)
- **închis** (totul este lămurit) – "Alexandru Lăpuşneanul" (C. Negruzzi)
- **deschis** (opera poate continua) – "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (C.Petrescu)
- **suprapus incipitului**, întreaga operă fiind un replay, un flash-back amplificat-Love Story de Erich Segal

VI. Substratul antropologic – Adrian Marino.

Romanul este elaborat şi pe baza experienţelor trăite de autorul propriu-zis, Mircea Eliade în India. Valoarea incontestabilă şi succesul deplin al romanului a generat însă drept rezultat un răspuns "romanesc", Dragostea nu moare, persoana care s-a regăsit în Maitreyiei simţindu-se „obligată" să publice o carte în care să dezvăluie adevăratele circumstanţe ale experienţei prezentate, fiind de altfel intrigată de anumite întâmplări în care ar fi fost plasată, dorind astfel să se disculpe, deoarece acestea aruncau o umbră asupra imaginii ei sociale. Este un **malentendu** / neînţelegere regretabil faptul că publicul nu înţelege că personajele şi naratorul sunt **fiinţe de hârtie** (Rolland Barthes) şi că, deşi pot avea referenţi umani, arta bazându-se în primul rând pe **mimesis**/ imitare a realităţii (Aristotel) nu este o reflectare identică ci o transfigurare, o tratare ideal-artistică.

Această percepţie greşită asupra operelor a creat de-a lungul timpului disensiuni care au degenerat chiar în procese intentate marilor scriitori (cazul lui Flaubert, Caragiale).

În cazul acesta, romanul Maitreyi, propune prin personajul feminin un mit al eternului feminin, iar orice încercare de dezvăluire, de coborâre a acestui personaj în contingent este o impietate.

G. Călinescu, Enigma Otiliei

1. Introducere

În 1938, când apare "Enigma Otiliei", romanul românesc se afla într-o perioadă de ascensiune şi de sincronizare cu valorile europene. Proza modernă ocupase definitiv spațiul literar, iar criticul G. Călinescu era unul dintre cei mai buni cunoscători ai mecanismelor ei de formare. Înzestrat cu aceste cunoştințe, cu talent şi cu simțul limbii, creează un roman pentru care alege deliberat formula balzaciană.

Dar:

- Călinescu nu era Balzac, nu putea scrie identic;
- avea cunoştințe temeinice de artă narativă;
- deşi refuza formula proustiană, o cunoştea;
- avea talent, orgoliu subconştient de creator.

Realizat în aceste condiții, "Enigma…" este o creație pe care Mircea Cărtărescu o consideră *metaroman* (roman despre roman) şi care anticipează *postmodernismul*.

În aceste condiții, elementele realiste, clasice, romantice şi chiar baroce, îmbinate cu cele moderne converg spre o manieră originală de a scrie.

2. Tipul de roman

Principalele tipuri de roman sunt: realist, de analiză psihologică, fantastic, istoric, autobiografic, polițist, mitic, inițiatic/bildungsroman etc.

A. Trăsături distinctive. G. Călinescu scrie un roman realist care se caracterizează prin:

- autorul intenționează să zugrăvească o frescă socială (mediul citadin românesc, la începutul secolului al XX-lea);
- foloseşte ca sursă de inspirație experiența lui de viață şi pe a altora;
- creează un univers verosimil; lumea reală este reflectată ca într-o oglindă;
- personajele fac concurență stării civile;
- naratorul este obiectiv şi omniscient;
- în incipit se precizează coordonatele temporale şi spațiale (1909, Bucureşti), se descrie mediul şi sunt convocate la o reuniune principalele personaje (jocul de cărți din casa lui Giurgiuveanu).

Romanul lui Călinescu se încadrează în coordonatele tipului realist dar, dincolo de aceste trăsături, se disting clar elemente moderne de început

de secol douăzeci şi chiar anticipări ale prozei absurde, ale antiromanului pe care le vom ilustra ulterior. De altfel, aşa cum am mai precizat, operele valoroase sparg tiparele.

Tipul narativ. Din punctul de vedere al raportului dintre narator şi universul diegetic, se poate vorbi despre: *tipul actorial* (cu narator homodiegetic) şi *tipul auctorial* (cu narator heterodiegetic). "Enigma Otiliei" se încadrează în cel de-al doilea, care este mai potrivit cu romanul realist, de factură balzaciană.

B. Tema

Tema principală este cea <u>socială</u> , cu două componente, ambele balzaciene.

- Zugrăveşte o *frescă socială*, ca un om de ştiinţă, ca un biolog lucid şi detaşat.

Într-o prefaţă la roman, Ov. S. Crohmălniceanu afirmă: "Se face descrierea animalului în mediul ambiant, cu o mare atenţie la valoarea definitorie pe care o are pentru el vizuina. De aici limbajul mobilelor, al clădirilor, străzilor şi cartierelor."

- Tema *moştenirii* aduce în prim plan problema banului, a averii, care influenţează adânc viaţa individului, îi conferă demnitate şi putere în raport cu semenii săi. Ca în romanele lui Balzac. majoritatea personajelor urmăresc la modul obsesiv să intre în posesia unei moşteniri care să le schimbe destinul.

Tema <u>iubirii</u> nu ocupă prim planul dar creează această impresie, deoarece dragostea este un sentiment definitoriu pentru orice existenţă, fie şi prin absenţa ei. Cuplul Felix – Otilia s-a impus în conştiinţa publicului cititor în categoria eşecului provocat din interior. Femeia, surprinzător de matură, se declară frivolă şi inferioară bărbatului. Ea se opune căsătoriei, deşi moştenirile ar fi asigurat un trai decent, pe motiv că i-ar frâna cariera. În realitate îşi apără libertatea şi îşi urmează natura.

Cuplul Otilia – Pascalopol nu a făcut carieră în ciuda simpatiei cu care este tratat, poate şi pentru că reprezintă o împlinire a aspiraţiilor amoroase ale bărbatului matur, îndrăgostit aproape incestuos de o fată cu treizeci de ani mai tânără, iar "iubirea fericită nu are istorie" (Denis de Rougemont). Cuplul Stănică – Olimpia (având ca replică peste ani pe Aglae şi Simion) este caricatura perechii Felix – Otilia, un fel de anticuplu. Aurica şi Titi ilustrează, fiecare în felul său, suferinţa singularităţii.

Următoarele puncte din plan sunt ilustrarea lui <u>cum</u> se tratează şi se dezvoltă respectivele teme, adică rema.

3. Naratorul

Din punctul de vedere al noţiunii de narator, romanul lui Călinescu per-mite ilustrarea câtorva tipuri importante.

- **Narator omniscient** = cel care povesteşte creează impresia că ştie tot, că domină universul operei. În ciuda perspectivei înguste, respectiv a focalizării interne, centrate în cea mai mare parte a romanului pe Felix, omniscienţa este evidentă.

Naratorul omniscient ❖ este mereu bine informat; ❖ ştie că Stănică nu se cunoaşte pe sine.	"...dacă află Stănică, e un om mort. *Stănică nu află...*" "Felix nu-şi putea da seama, ce urmărea Stănică, şi *nici acesta nu i-ar fi putut explica într-un acces de sinceritate.*"
Omniscienţă internă (Lintvelt) = naratorul ştie ce este în sufletul personajului.	"Stănică nu urmărea nimic special, aştepta numai, înfrigurat, lovitura care să-i schimbe cursul vieţii."
Instanţa auctorială (Booth) = naratorul omniscient domină univer-sul fictiv şi deţine adevărul ultim.	"*Adevărul este că* Stănică avea simţ familial..."

- **Narator extradiegetic** = care se află în afara universului fictiv. Nu are chip dar are suflet. Focalizarea internă poate să creeze impresia că naratorul se confundă cu personajul din al cărui punct de vedere sunt prezentate faptele. Distincţia între cei doi este uşor de făcut de către un lector competent.

Descrierea străzii Antim trădează un cunoscător în arta arhitecturii	"mărimea neobişnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane greceşti şi chiar ogive ... făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice."
"Ochiul estetului" (N. Manolescu) şi dovezi de cultură sunt prezente în observaţii interne.	Lui Felix "Otilia îi plăcuse ... pentru subţirimea ei delicată, *botticeliană*." Tânărul îşi aminteşte de un fost profesor "cu bărbuţa *maioresciană*"

Limbajul elevat nu pare a fi al lui Felix	"I se păru chiar curios lui F. că o fată aşa de jovială ... e atât de preocupată de *cazuistica morală*." "nevoie congenitală", "ridicul cazuist"
Cine este misoginul? Nu se poate să fie tânărul îndrăgostit.	"Teoreticeşte, Felix înțelegea prea bine, dar, pentru o fată, explicația părea cam subtilă."
O tânără independentă şi sigură de ea nu poate considera femeia aprioric inferioară bărbatului.	"O fată admiră un tânăr cu gânduri serioase, dar se oboseşte şi adesea preferă oamenii mediocri." "Tu ai o profunditate care sperie o fată."

Această imixtiune a naratorului în textul construit pe focalizare internă este numită de Umberto Eco "capcană textuală".

4. Structuri narative

A. Perspectiva narativă este una extradiegetică. Naratorul omniscient nu participă la evenimente nici ca personaj, nici ca martor. Totuşi, el preferă , pe 80% din ansamblul textului, viziunea/focalizarea internă fixă, centrată pe Felix. Cel mai des, lumea prezentată este văzută prin ochii protagonistului, naratorul pare să ştie tot atât cât şi personajul, iar viziunea cititorului este,firește, şi ea limitată. Sunt relativ puține momentele în care se schimbă punctul de vedere.Totuşi, în ciuda focalizării interne, naratorul păstrează o oarecare distanță față de personajul său, după cum demonstrează Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, capitolul "Ochiul estetului": "G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, părerile şi limbajul, dar nu în mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoştințe." Cititorul ar putea să fie derutat de această apariție neaşteptată a naratorului/autorului doct în spatele personajului său, dar, pe de altă parte, această "capcană textuală" (Umberto Eco) face plăcere lectorului competent, încântat de provocare.

Exemple de **focalizare internă:**

În prima seară, participantii la partida de tabinet sunt văzuţi prin ochii lui Felix. Naratorul ştie tot atât cât şi personajul (N=P)	"Otilia opri pe Felix în faţa femeii mai mature. Era o doamnă cam de aceeaşi vârstă cu Pascalopol..." "Lui Felix numele acestea îi erau vag cunoscute..." "vorbiră acolo ceva ce Felix nu putu şi nici nu cuteză să afle"
Când vizitează pe Pascalopol în Bucureşti, Felix nu ştie, dar bănuieşte că Otilia a mai fost acolo. Naratorul păstrează ambiguitatea.	"Se coborâră în faţa unei clădiri cam fumurii, numai cu două caturi, dar înalte, în gangul căreia intrară. Otilia *i se păru lui Felix orientată.*"
Felix nu poate şti ce gândeşte Otilia în incidentul cu nasturii rupţi.	"*Nu-l bănui, sau se prefăcu* că nu-l bănuieşte, ci numai se arătă supărată de atâta neglijenţă."
Punctul de vedere al lui Stănică; focalizare internă centrată pe alt personaj decât Felix, care conduce, pe ansamblu, la *focalizare internă variabilă.*	❖ tot începutul capitolului XIII (din care Felix lipseşte) ❖ "În fond Stănică era impresionat, şi o tremurătură îi străbătu tot trupul."
Punctul de vedere al lui Pascalopol	❖ când primeşte scrisoarea de la Stănică (cererea de bani la moartea lui Relişor) şi nu le dezvăluie celorlalţi conţinutul

Avantajele focalizării interne:

- ❖ cititorul are acces la gândurile personajelor respective;
- ❖ înţelege mai bine felul în care acesta vede lumea;
- ❖ îl consideră de la început narator creditabil;
- ❖ se simte complicele pérsonajului;
- ❖ poate să se identifice cu el.

Exemple de **focalizare neutră**/focalizare **zero**

În unele pasaje, realitatea este prezentată din punctul de vedere al naratorului omniscient.	"Curând după aceasta, feciorul anunţă lui Pascalopol pe domnul Stănică Raţiu."
Naratorul ştie că Aglae îşi reprimă invidia când află că Otilia este la Paris, dar nu comentează.	"Aglae suferi şi ea o scurtă convulsiune a muşchilor feţei, dar nu-şi schimbă poziţia pe scaun."

Avantajele focalizării neutre:

- cititorul are impresia că domină universul ficțiunii;
- cititorul obține mai multe informații.

Exemple de **focalizare externă**

Naratorul ştie mai puțin decât personajul	"cu un soi de valiză în mână, nu prea mare , dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână într-alta."
Personajul pare înregistrat de o cameră de filmat, fără comentarii.	"Stănică mai rămase puțin pe scaun, examinând suprafața biroului. Luă în mâini o carte de vizită, o hârtie scrisă la maşină, un plic cu antet, le examină şi le puse la loc, apoi scoase din cutie două țigări de foi şi se ridică. La uşă se opri, şi, răzgândindu-se, se întoarse şi mai luă încă două țigări."

Avantajele focalizării externe:

- se produce impresia de obiectivitate, detaşare maximă a naratorului;
- cititorul nu este deloc influențat.

Focalizarea neutră şi, mai ales, focalizarea externă sunt mărci ale modernității unui prozator. Marii creatori de romane de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea au experimentat aceste perspective impunând proza obiectivă. Flaubert, considerat de W. C. Booth, în "Retorica romanului", ca primul scriitor modern, spunea, încă din 1857: "Artistul trebuie să fie în opera sa precum Dumnezeu în creație, nevăzut şi atotputernic, încât să-l simți pretutindeni, dar să nu-l vezi."

B. Planuri narative. Din acest punct de vedere, "Enigma Otiliei" nu oferă elemente spectaculoase. Este urmărit în primul rând planul lui Felix, secondat de planul familiei Tulea şi, separat, planul lui Stănică.

C. Capitolele, numerotate de autor până la douăzeci, delimitează secvențe diegetice dar nu cu extremă rigoare, în sensul că, de multe ori, în interiorul unui capitol se trece brusc la un alt plan narativ. S-ar fi putut deci ca numărul lor să fie mai mare sau mai mic, fără afectarea vreunei reguli.

Merită însă consemnat faptul că, din cele douăzeci de capitole, douăsprezece au în debutul lor precizări temporale, de tipul: "Într-o

seară...", "A doua zi...", "Cu timpul...", "Pe la sfârşitul lui septembrie...", etc. Aceste observaţii au ca efect menţinerea cititorului bine ancorat în timpul diegetic. Pe de altă parte, este vorba de rămânerea consecventă în tiparul balzacian.

D. Titlul romanului a fost dat de editor, care a considerat că termenul "enigmă" este mai comercial decât Părinţii Otiliei, ales de autor în tradiţie balzaciană. Să fi fost intuiţie sau o profundă cunoaştere a cărţii? În opinia noastră, ideea de mister se susţine în raport cu personajul *eponim.* Felix declară că nu o înţelege: "Pentru mine, Otilia, ai început să devii o enigmă."; Pascalopol, în epilog, foloseşte pentru ea tot termenul "enigmă", iar convingerea celorlalte personaje că o cunosc bine pe Otilia se dovedeşte neîntemeiată. Din punctul nostru de vedere, în privinţa acestui personaj, cel puţin un lucru nu se potriveşte. În cele mai multe replici şi acţiuni ale ei Otilia se dovedeşte inteligentă peste medie, însă evoluţia ei, aşa cum reiese din epilog, frizează mediocritatea. De fapt, poartă o mască în spatele căreia enigma a rămas nedezlegată.

E. Raportul dintre incipit şi final conţine conotaţii care plasează romanul lui Călinescu în avangarda postmodernismului.

Cel puţin trei secvenţe pot candida la statutul de incipit:

- descrierea străzii Antim şi a casei lui Giurgiuveanu, cu precizarea coordonatelor temporale şi spaţiale, în stil balzacian;
- secvenţa întâlnirii lui Felix cu unchiul său şi replica absurdă: "nu stă nimeni aici", pusă în corespondenţă, ciclic, cu finalul: "Aici nu stă nimeni!"; reluarea acestei replici în final pune în evidenţă caracterul ei oracular: la sfârşit casa lui moş Costache era într-adevăr nelocuită;
- reunirea principalelor personaje în casa lui Costache şi prezentarea lor, incipit specific romanului realist.

Este ca şi cum romanul ar începe de trei ori, în diverse moduri, anunţând insolitul construcţiei. Acest *incipit disipat* anunţă lectorului competent o lectură provocatoare, cu surprize şi substrat ideatic.

Finalul este şi el în două secvenţe:

- deznodământul, sfârşitul diegetic - Felix, abandonat, primeşte o explicaţie de la Otilia, menită să dezlege misterul;
- epilogul - oferă cititorului inocent justificarea gestului fetei (Felix avea să facă o strălucită carieră, neîncomodată de "o dragoste nepotrivită").

Interesul autorului este mai mare pentru elementul absurd, regăsit atât în incipit cât şi în final. Mai întâi, găsind casa unchiului, Felix este încredinţat de acesta că a greşit adresa. Bătrânul are un comportament cu totul inexplicabil, sau care ar putea primi, cel mult, o explicaţie

psihanalitică: e mizantrop, iar ca zgârcit are convingerea că orice oaspete reprezintă o cheltuială în plus. La întrebarea şi explicaţia clară a băiatului ("Aici şade domnul Constantin Giurgiuveanu? ... Eu sunt Felix, nepotul dumnealui."), acesta răspunde surprinzător: "Nu-nu-nu ştiu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc...", ca într-o piesă de Eugen Ionescu. Ciudăţenia revine în memoria protagonistului la final, ceea ce înseamnă că, de fapt, cronotopul pe care se construieşte romanul este în esenţa lui absurd, ca existenţa însăşi.

F. Moduri narative

"Naratorul poate prezenta povestirea potrivit cu două moduri narative, care se inspiră din dihotomia platoniciană între diegeză şi mimesis." (Jaap Lintvelt, Punctul de vedere, partea a doua, cap. II) Acestea sunt: scena şi rezumatul.

În romanul lui Călinescu, **scena** se caracterizează atât prin prezentare completă, cât şi prin prezentare vizualizată.

Prezentare completă = descrierea evenimentelor romaneşti în toate detaliile lor	Ex. – scena ocupării casei la primul accident al lui Costache (cap. XVIII)
Prezentare vizualizată = ca urmare a prezentării complete, scena creează iluzia unei reprezentări directe, se derulează în faţa ochilor noştri	❖ se prezintă fiecare gest; ❖ dialogurile sunt redate *in extenso* ❖ impresia este a redării scenei de către un martor ocular

Scena devine deosebit de interesantă spre finalul ei:

"Felix, distrat, n-o putea urmări (pe Otilia), dar auzea, rând pe rând, fragmente din frazele fiecăruia, distingându-le după timbru, căci jucătorii erau ascunşi, ca zeii, în norii de fum.

Aglae: Am început să am junghiuri reumatice... (etc.)

Stănică: Parc-aş mânca ceva bun, ceva rar...

Aurica: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poţi să fii frumoasă, poţi să ai zestre, poţi să ieşi în lume, şi bărbaţii nu se uită la tine...

Stănică: Am păzit odată un unchi trei zile...

Titi: Am să-l copiez în format mai mic...

Vasiliad: Am clienţi care mă scoală noaptea din somn degeaba..."

Pe lângă dramatism/teatralitate, chiar la nivel formal, surprinzător în mijlocul unui volum de proză, scena are adâncimi ideatice: sugerează incapacitatea oamenilor de a comunica între ei. Replicile nu au legătură una cu alta, e un dialog al surzilor. Teatrul absurdului va folosi, în deceniile cinci-şase acest procedeu.

Rezumatul. Naratorul extradiegetic prezintă evenimentele retrospectiv şi "beneficiază de o cunoaştere superioară" (Lintvelt). Când se foloseşte rezumatul, instanţa auctorială e mai evidentă, ceea ce poate crea cititorului modern, obişnuit cu o mai mare libertate, un sentiment de frustrare. Naratorul omniscient operează o concentrare a evenimentelor, ceea ce este echivalent şi cu un filtru, o cenzură a nuanţelor.

După cum prezentarea pe scurt este a faptelor sau a replicilor personajelor, reumatul se împarte în două categorii.

Rezumatul evenimentelor nonverbale (al faptelor)	"Războiul dădu lui Felix, peste câţiva ani, prilejul de a se afirma încă de tânăr. După încheierea păcii fu aproape numaidecât profesor universitar…"
Rezumatul discursului actorilor	"Îi vorbi înflăcărat de datoria generaţiei lui de a face o muncă constructivă…"

5. **Alte moduri de expunere:** descrierea (tabloul, portretul) şi dialogul

Dacă naraţiunea, după cum am văzut, are numeroase elemente de modernitate, descrierea este mai accentuat balzaciană. Pentru a-i înţelege rolul, e necesar să revenim, mai amănunţit, asupra trăsăturilor prozei lui Balzac.

Balzacianismul se caracterizează prin:

- scriitorul este istoricul moravurilor, pictorul societăţii contemporane (realizează o frescă socială);
- banul în societate este "zeul suprem", de aici rolul moştenirii;
- relaţiile sociale sunt esenţiale;
- respectă "legea unităţii de compoziţie", după modelul din zoologie unde nu există decât un animal-tip, care s-a diferenţiat în multiplele forme cunoscute sub influenţa diverselor medii, deci varietatea oamenilor este determinată de mediile sociale; rezultă personajul-tip, la Balzac foarte specializat (avarul, arivistul, tatăl iubitor);
- personajele sunt atât de apropiate de modelul lor real încât "fac concurentă stării civile"(Balzac);
- descrierea are funcţie decorativă dar mai ales simbolică; fiecare detaliu are importanţă şi va juca un rol în povestire; Balzac spunea "daţi-mi o mănuşă şi voi reconstitui personajul", aşa cum antropologul reconstituie animalul dintr-un os;
- aspectul unei case dezvăluie ceva din caracterul proprietarului;
- vestimentaţia unui personaj şi detaliile figurii sale sunt expresii metaforice, exterioare, ale felui de a fi al omului respectiv;

- viziunea "în formă de pâlnie" înseamnă drumul de la exterior şi general spre interior şi particular, spre detaliul precis; de asemenea, descrierea simbolică urmăreşte oraşul, strada, casa, personajul;
- imaginaţia se sprijină pe documente;
- Balzac intenţiona să facă din roman o specie complexă, care să reunească drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, elementele epopeii, poezia şi limbajul familiar.

Este evident că G. Călinescu a subscris opiniilor scriitorului francez, însă în felul său. Nicolae Manolescu preciza: "Metoda lui Balzac ni se poate părea astăzi naivă; a lui G. Călinescu însă este artificială şi extravagantă. (...) În fine, dacă Balzac are vocaţia de a crea viaţă, G. Călinescu o are pe aceea de a o comenta. Balzacianismul romanului călinescian nu este numai polemic, ci şi, prin excelenţă, critic." (*Arca lui Noe*)

A. Portretul este un element care demonstrează cel mai bine apropierea lui Călinescu de Balzac.

Felix Grandet	Costache Giurgiuveanu
"...un bărbat scund, pătrat, îndesat...avea faţa rotundă, bărbia dreaptă, buzele fără nici o curbă şi dinţii albi; ochii cu expresia calmă şi devorantă pe care poporul o atribuie şarpelui fabulos numit bazilisc; fruntea brăzdată de cute transversale, nu era lipsită de anume protuberanţe semnificative..."	"...un omuleţ subţire şi puţin încovoiat. Capul era atins de o calviţie totală, şi faţa părea aproape spână şi, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi vizibili... clipind rar şi moale întocmai ca bufniţele..." "...cu ochii foarte proeminenţi şi cu buze groase..."

Comparând detaliile celor două portrete, se poate spune că sunt diferite: îndesat#subţire, faţă rotundă#pătrată, buze fără nici o curbă şi dinţii albi#buze galbene şi doi dinţi vizibili etc. Impresia generală însă este de asemănare izbitoare, datorită fizicului dezagreabil şi, mai ales, conotaţiilor care sugerează trăsăturile de caracter: avariţie, lăcomie, suspiciune, mizantropie.

Funcțiile portretului

Modelul 1:

Aglae	Trăsături	Semnificații
"Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, însă cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu *buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut*, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. *Ochii îi erau bulbucați* ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași *mișcare moale a pleoapelor*. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu *numeroase cerculețe*, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și *sugrumată la mijloc* cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur."	bătrână îngrijită rea lacomă vicleană prost gust slabă bogată	ține la imaginea ei surpată în propria ființă/răutate ca un animal de pradă ca o viespe afișează bogăția

Modelul 2:

Pascalopol	Calități	Defecte
"Era un om de vreo cincizeci de ani, *oarecum* voluminos, *totuși* evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, *însă* elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar *dar* bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea *reparau cu desăvârșire*, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței."	elegant piele fină tunsoare modernă bogat cu bun gust bine mirositor	bătrân gras chip comun cărunt păr rar

Portretul în proza lui Călinescu este construit pe principiul aisbergului: partea nevăzută este substanțială. În Portretul literar, Silviu Angelescu vorbește despre "interpretare fiziognomică , realizată pe "dilatarea perfidă a detaliului".

Cele două personaje sunt văzute de Felix, care nu poate avea prejudecăţi în perceperea lor. Semnificaţiile trăsăturilor fizice şi sugestiile oferite prin modul lor de prezentare sunt ale naratorului.

Modelul 1 conţine un portret negativ. Defectele sunt mai numeroase decât calităţile iar sugestiile dezvăluie antipatia totală a naratorului.

Modelul 2 trădează în mod flagrant simpatia. Deşi Pascalopol are defecte fizice care-l scot clar din categoria cuceritorilor, fiecare din aceste defecte este scuzat şi pus în paralel cu câte o calitate:"voluminos, *totuşi* evitând impresia de exces", "rumen ca un negustor, *însă* elegant", "părul rar *dar* bine ales într-o cărare". Chiar vocabularul este preferenţial: nu e gras ci "voluminos" sau "corpolent", mustaţa nu-i albă ci "căruntă", bătrâneţea e numită "neajunsurile vârstei". La acest personaj, calităţile "reparau cu desăvârşire" defectele, pentru ca cititorul s-o înţeleagă şi să o scuze pe Otilia. Viziunea este în mod clar a naratorului, deşi ne aflăm în plină focalizare internă, căci Felix va întreba a doua zi, cu brutalitate, "cine era domnul *gras* de aseară?". Ne confruntăm din nou cu o "capcană textuală" .

Nivelurile de lectură coboară spre adâncimea unor semnificaţii în funcţie de competenţa cititorului, dar meritul cărţii este de a oferi satisfacţii şi lectorului rămas la primul nivel.

B. Descrierea călinesciană are în primul rând o funcţie simbolică, în descendenţă balzaciană (Balzac fiind considerat de Genette primul scriitor care foloseşte conştient această funcţie).

Casa lui moş Costache este nucleul cronotopului. Cele mai importante evenimente încep şi se termină aici. Bătrânul, discret în raporturile cu tinerii, este prezent din plin prin casa lui, care îi şi seamănă.

"Casa avea un singur cat, aşezat pe un parter scund, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă, cu patru ferestre de o înălţime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică (...) totul în cel mai antic stil, dar mensole, frontoane şi casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri şi din crăpăturile dintre faţada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneţ buruienile."	"omuleţ încovoiat" kitsch grandoare, bogăţie prost gust, kitsch zgârcenie decrepitudine neglijenţă

Descrierea de natură are elemente romantice şi în acelaşi timp moderne, prin semnificaţiile relevate de funcţia simbolică.

"Câmpia era aşa de plată şi de întinsă, încât nu i se zărea nici o margine.(...) Pluteau pe o mare galbenă-verzuie în care valurile prea înalte împiedicau ochii să tragă linia orizontului. (...) contururile priveliştii se rotunjeau şi proporţia între lucruri, din lipsa unei unităţi de măsură, devenea nebună."	❖ intercondiţionarea a trei destine; ❖ sentimente tulburi; ❖ viziune neclară, obturată de pasiune; ❖ nebunia triunghiului pasional; ❖ anormalitatea.

În aceeaşi ordine de idei: descrierea camerei Otiliei, sau celei a lui Pascalopol.

C. Dialogul devine spectaculos în romanul lui Călinescu doar în secvenţa discutată anterior, când proza se transformă în teatru şi, mai ales, într-un teatru al absurdului, în concordanţă cu intenţia lui Balzac de a scrie roman care să conţină şi teatru.

6. **Planul temporal** vizează două elemente: ordinea şi durata.

a. Ordinea este relaţia între timpul povestirii şi timpul povestit, sau *când se spune povestea* şi *când au avut loc evenimentele* povestirii

Naratorul din Enigma Otiliei sugerează încă din primele rânduri că timpul povestirii este ulterior producerii evenimentelor, ceea ce se potriveşte foarte bine cu tipul narativ auctorial şi cu omniscienţa: "Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr... intra în strada Antim...". Cititorul este conştient că povestea în derulare este consumată deja şi că nimic nu mai poate fi schimbat, dar precizarea cu exactitate a orei îţi dă iluzia că eşti contemporan cu evenimentele, te simţi deodată absorbit în lumea ficţiunii.

Plasarea naratorului într-un timp ulterior diegezei, precum şi respectarea ordinii cronologice lineare în povestire sunt trăsături ale romanului tradiţional. Monotonia unei astfel de metode este întreruptă uneori de "*lacune diegetice*" *(J. Derrida)*, *anticipări* şi analepse/ evocări/ întoarceri în timp care dovedesc gradul de modernitate a prozei călinesciene.

Ordinea	Exemple	Figura textuală
cronologie lineară cronologie întreruptă	De la intrarea în casa unchiului până la părăsirea ei Timpul acesta + spaţiul/casa = cronotop "de atunci Felix n-o mai văzu niciodată pe Otilia. Află numai că..."	cronotopul **lacuna diegetică / elipsa**
anticipare	"Întâmplările ce urmară îl întăriră însă asupra dreptăţii aprehensiunilor Otiliei"	
întoarcere în timp	"Uimirea liceanului va părea nu se poate mai îndreptăţită, dacă vom şti cine era. Se numea Felix Sima..."	analepsa/ evocarea

Rolul acestor figuri textuale este de a înviora discursul şi de a oferi cititorului delicii de lectură. Pe de altă parte:

- ❖ cronotopul dă unitate lumii ficţiunii, subliniind unicitatea poveştii;
- ❖ lacuna diegetică este provocatoare; cititorul trebuie să-şi imagineze singur ce s-a mai întâmplat, să construiască piesele absente din puzzle;
- ❖ analepsa aduce date noi cu privire la un personaj.

b. Durata este relaţia între spaţiul textual şi parcursul de timp al întâmplărilor, *cât timp* îţi ia lectura în raport cu timpul derulării evenimentelor.

De obicei, "ceea ce povesteşti repede nu se întâmplă tot atât de repede", cum observa Neculce. Viaţa unui om este lecturată în câteva zile şi, de asemenea, nimeni nu poate povesti timp de opt ore ce a făcut în opt ore. Planul diegetic este plin de momente nesemnificative pe care discursul nu le reia.

Din punctul de vedere al duratei, pe parcursul unei scene timpul povestirii este egal cu timpul povestit, în timp ce, în rezumat, cel dintâi este mai scurt.

În "Enigma Otiliei" sunt preferate scenele care dau textului mai mult dramatism (în sensul teatrului), dar, când acestea trenează, sunt combinate atât cu rezumate ale discursurilor actorilor, cât şi cu rezumate ale evenimentelor nonverbale. Acest procedeu dă textului vioiciunea necesară menţinerii interesului pentru lectură.

Există însă şi segmente în care, dovadă a modernităţii procedeelor, timpul povestirii este mai mare decât timpul diegetic. Astfel, în scena prezentărilor de la începutul romanului, explicaţiile privitoare la trăirile personajului şi portretele amănunţite prelungesc lectura peste durata evenimentelor:

"- E tanti Aglae, sora lui papa, explică Otilia lui Felix, văzându-l cam nedumerit.

- De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Când a murit mă-sa, era numai atât. De atunci nu l-am mai văzut. Tu ţi-l aminteşti, Aurico?

Ruşinat de bruscheţea expresiunii "mă-sa" şi de familiaritatea cu care oameni aproape străini vorbeau de familia lui, Felix privi sfios la aceea pe care o chemau Aurica. Era o fată cam de treizeci de ani, cu ochii proeminenţi ca şi ai Aglaei, cu faţa prelungă, sfârşind într-o bârbie ca un ac, cu tâmple mari încercuite de două şiruri de cozi împletite. Şedea cu coatele pe masă şi cu capul între palme, privind jocul celor doi. La apropierea lui Felix, ridică ochii fixând cu avidă curiozitate pe tânăr şi întinzându-i la buze o mână arcuită.

- E verişoara Aurelia, comentă Otilia."

Timpul dilatat al povestirii are ca principal efect de a spori importanţa cuvintelor şi, prin urmare, de a ne atrage atenţia asupra conotaţiilor. De fapt, Felix este aici asemenea lui Dante călăuzit de Beatrice prin infern. Din momentul în care intră în casa lui Giurgiuveanu, el începe o călătorie iniţiatică spre lumea de dincolo de copilărie. Durata nefirească, mai asemănătoare cu metoda lui Proust şi cu timpul elastic decât cu balzacianismul, ar putea sugera că universul în care a intrat funcţionează după alte legi decât cel din care tocmai ieşise. Aventura ezoterică se va încheia cu plecarea amândurora din casă. Ai impresia că Otilia a plecat numai pentru ca Felix să se poată desprinde; rolul ei se încheiase şi, în lumina acestei interpretări, fata pare a fi adjuvantul trimis aici de o putere mai mare. În ciuda faptului că îl iubea, ea nu-şi putea depăşi atribuţiile.

7. **Tipologia personajelor** constituie un alt element de modernitate, grefată pe clasicitatea balzaciană a cărţii. Astfel, există numeroase personaje-tip, dar şi personaje atipice, precum Otilia şi Pascalopol.

Personaje-tip	
Costache Giurgiuveanu	avarul
Stănică Raţiu	arivistul
Felix Sima	ambiţiosul profesional
Aglae Tulea	"baba absolută"
Aurica	fata bătrână
Simion	bătrânul decrepit

Personajul-tip e construit după formula balzaciană.

Personaje atipice:

Otilia	fată frumoasă şi liberă în comportare fără a deveni libertină
Pascalopol	domn în vârstă, cu defecte fizice menite să-l facă dezagreabil unei iubite, totuşi atrăgător

Cei doi au trăsături care îi individualizează până la a-i face imposibil de integrat într-un tip uman, ceea ce contrazice orientarea lui Călinescu spre formula balzaciană.

Modalităţi de caracterizare

Pentru conturarea trăsăturilor unui personaj, naratorul are la îndemână o gamă diversă de procedee care se împletesc. În realizarea unei caracterizări, se poate urmări schema clasică, redată mai jos, sau punctate doar elementele mai semnificative. La modalităţi: directe şi indirecte, se adaugă diverse tehnici: a oglinzilor paralele, a pluralităţii punctelor de vedere. a basoreliefului etc.

Personajul literar este o fiinţă care trăieste numai în spaţiul cărţii, dar influenţează conştiinţa cititorului. De multe ori ne raportăm la el ca la o cunoştinţă din realitate.
Roland Barthes spunea: "Narator şi personaje sunt esenţialmente *fiinţe de hârtie*."
Pentru a-l cunoaşte, cititorul trebuie să se limiteze la spaţiul cărţii, dar i se oferă, de cele mai multe ori, mai multe informaţii decât în viaţa reală şi prin mai multe mijloace.

Caracterizare directă
- ❖ făcută de narator
- ❖ făcută de celelalte personaje
- ❖ autocaracterizare

Caracterizare indirectă prin
- ❖ fapte şi atitudini
- ❖ mediul în care trăieşte
- ❖ felul de a se îmbrăca
- ❖ modul de a vorbi

Caracterizarea prin nume

Otilia Mărculescu, fiica cele de-a doua soții a lui Giurgiuveanu, este personajul eponim și cel mai spectaculos al romanului. Privită prin prisma tiparului narativ al lui W.C Booth din Retorica romanului, Otilia este personaj tridimensional.

Otilia este figura centrală, cu un comportament care te cucereşte, te intrigă sau te revoltă. Ea are o libertate în mişcări care o face atipică. Caracterul ei se defineşte prin prezența unor elemente contradictorii: ❖ amestecul de inocență și maturitate; ❖ detaşare de planul material al existenței dar râvnind haine de lux, trăsură etc.; ❖ amestec de iubire şi rațiune; ❖ iubeşte pe Felix dar se căsătoreşte cu Pascalopol ❖ inteligentă dar disprețuind inteligența feminină	Personaj **eponim** = numele său dă şi titlul operei Personaj **bidimensional** = se defineşte printr-o trăsătură dominantă cu care apare în toate situațiile; chip zugrăvit. Personaj **tridimensional** = are un caracter complex, e uneori surprinzător şi contradictoriu, evoluează. (Noțiunile plat/ rotund sunt folosite de W. C. Booth în Retorica romanului)

Naratorul, prin caracterizare directă o prezintă pe Otilia ca pe o ființă a contradicțiilor: "Fața măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta şi mai copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă.Însă în trupul subțiratic… era o mare libertate de mişcări, o stăpânire desăvârşită de femeie." Autocaracterizarea poate să deruteze cititorul şi mai mult, pentru că afirmația: "eu sunt o zăpăcită, nu ştiu ce vreau" va fi contrazisă de fapte şi nenumăratele judecăți profunde. Ea este o bună cunoscătoare a vieții, forțată de răutatea Aglaei să lupte de timpuriu cu vicisitudinile ei. Uneori, pare chiar o ființă profund filosofică. Urcată cu Felix pe un stog de fân, spune: "Ce-ai zice dac-am cădea deodată în cer? Nu ne-am mai opri. Felix înțelese punctul de vedere al Otiliei. Cum şedeau pe spate, aveau senzația că sunt aplecați spre concavitatea cerului. Atunci Pascalopol – continuă Otilia gândul ei – ar rămâne pierdut în urma noastră."

Cel mai interesant efect îl au caracterizările făcute de celelalte personaje, deoarece părerile sunt de multe ori diametral opuse. Va rezulta un portret realizat între oglinzi paralele, cu elemente care o dezvăluie pe Otilia şi altele care mai mult o ascund. Procedeul mai este numit şi **tehnica reflectării poliedrice.**

Felix o consideră frumoasă, inteligentă, altruistă şi talentată: "Otilia e foarte frumoasă şi apoi e cultă şi talentată."; "frivolă numai în aparenţă, în fond eşti inteligentă şi profundă."	**Aglae** îi inoculează de timpuriu complexul orfanului; consideră că urmăreşte vicleană şi interesată moştenirea lui Costache şi că e o femeie uşoară: "Fete ca ea pentru asta sunt. Să trăiască discret cu băieţii de familie..."
Pascalopol vede aceleaşi calităţi, în plus o scuză pentru uşurinţa cu care se lasă întreţinută: "Ea nu a avut niciodată ideea că e curtezană..."	**Aurica** o include într-o categorie inferioară ("o fată de condiţia ei") şi crede, la fel ca mama, că "e şireată".
Weissmann o preţuieşte pentru eleganţă şi frumuseţe, dar îi vede şi trăsăturile adânci: "Orice femeie care iubeşte un bărbat fuge de el, ca să rămână în amintirea lui ca o apariţie luminoasă. Domnişoara Otilia trebuie să fie o fată foarte inteligentă."	**Stănică** îi apreciază calităţile evidente dar crede că Otilia face totul din interes şi că ar fi pentru el o soţie potrivită care să-i netezească drumul spre înalta societate; o consideră capabilă de compromisuri.
Costache o crede încă un copil şi o numeşte "fe-fetiţa mea"	

Caracterizarea indirectă e şi mai bogată. Otilia se comportă ca un om liber, nu ţine cont de nici o regulă exterioară. Se apucă de curăţenie dar lasă totul baltă ca să meargă desculţă prin iarbă, după ce şi-a scos ciorapii în faţa lui Felix. Pleacă la Paris cu Pascalopol, după care îşi reia viaţa ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Opiniile ei despre femei îi justifică în mare măsură faptele: "o femeie ignorată de bărbat e un monstru. Singura noastră formă de inteligenţă, mai mult din instinct, e să nu pierdem cei câţiva ani de existenţă, vreo zece ani cel mult. Cât crezi tu că mai am de trăit, în înţelesul adevărat al cuvântului? Cinci, şase ani." Observaţia trădează şi o clarviziune de femeie matură, cu forţa de a privi adevărul în faţă.

Faptele o dezvăluie altruistă, grijulie faţă de cei apropiaţi (îl convinge pe Costache că nu vrea să fie înfiată şi nici trecută în testament, nu vrea să frâneze cariera lui Felix) şi chiar faţă de adversari (dăruieşte pianul Auricăi). Îmbrăcămintea o arată doritoare de lux dar şi cu bun gust. Concluzia este că Otilia *poartă o mască* dincolo de care nu trece nimeni. La încaputul relaţiei lor, Felix recunoaşte: "Pentru mine, Otilia; ai început să devii o enigmă." Însă, în epilog, vede în ea o femeie frumoasă, lipsită de scânteie. Are suficienţa să creadă că a înţeles-o, că a penetrat masca. Faptul

că o judecă doar după imaginea din fotografie este limitativ, iar comparația cu o actriță trimite tot la ideea de mască. Afirmația din acest moment a lui Pascalopol: "Pentru mine e o enigmă", arată că este singurul care își dă seama de profunzimea Otiliei. Atitudinea lui face mai ușoară înțelegerea afirmației surprinzătoare a autorului însuși: "Flaubertizând, aș putea spune că Otilia sunt eu."

Prin profunzime și complexitate, Otilia este un personaj rotund. Chiar evoluția/involuția ei de la fata nebu-natică la femeia placidă din fotografie, susține această încadrare.	E. M. Forster, *Aspecte ale romanului* **personaj plat** = apare în text cu aceeași trăsătură dominantă; e bidimensional **personaj rotund** = e complex, are manifestări imprevizibile, evoluează și e memorabil; e tridimensional

Pentru toate celelalte personaje se poate aplica schema modalităților de caracterizare, precum și celelalte noțiuni teoretice. Acestea vor dezvălui trăsături mai interesante și vor provoca idei, altfel rămase latente.

Personajul colectiv este prezent în carte prin cele două familii.

GIURGIUVEANU	TULEA
Costache Giurgiuveanu Otilia Mărculescu Felix Sima	Aglaie Tulea Simion Tulea Olimpia Tulea / Rațiu Aurica Tulea Titi Tulea

În prima "familie", cei trei membri nu au legături de sânge, în schimb, se respectă și chiar se iubesc. Cei doi tineri îl prețuiesc pe unchiul Costache pentru el însuși, iar nu pentru averea lui.

În clanul Tulea există legături sanguine, dar egoiști, răi și lacomi fiind, sunt incapabili să se iubească între ei.

8. Stilul

G. Călinescu are în general o atitudine de "homo ludens", o înclinație spre ironie și joc, totul făcându-se prin intermediul unui limbaj elegant, superior.

Trăsături ale stilului:

ironie spirit ludic	"Călinescu urmărind să repete polemic în romane formula balzaciană, n-a putut evita ca ea să devină în mâinile sale *o expresie a comicului* şi a unui fel de *joc estetic* de esenţă barocă." (N. Manolescu, Arca lui Noe)
teatralitate	"O particularitate inconfundabilă a stilului călinescian este *teatralitatea discursului narativ*. Lumea romanului se dezvăluie prin atitudini şi gesturi memorabile prin discursuri elocvente, prin replici de o nelucrată spontaneitate." (S. Damian, George Călinescu)

Bibliografie critică minimală

J.M. Adam, F. Revaz - Analiza povestirii
W.C. Booth - Retorica romanului
M. M. Bahtin – Problemele poeticii lui Dostoievski
G. Durrand - Structurile antropologice ale imaginarului
G. Genette - Figuri III,
- Introducere în arhitext
A. J. Greimas - Semiotique structurale
E.M. Forster - Aspecte ale romanului
N. Frye - Anatomia criticii
J. Lintvelt - Punctul de vedere
I.M. Lotman - Lecţii de poetică structurală
- Studii de tipologie a culturii
V.I. Propp - Morfologia basmului
T. Todorov – Poetica. Gramatica Decameronului
B. Tomaşevski - Teoria literaturii. Poetica

S. Alexandrescu - Privind înapoi modernitatea
S. Angelescu - Portretul literar
G. Călinescu - Istoria literaturii române
Dumitru Irimia, Introducere în stilistică
N. Manolescu - Arca lui Noe
E. Simion - Scriitorii români de azi

INDICE

A

Alternanță-împletire – 119
Anticalofilism – 167
Analepsă – 106
Anticlimax – 24
Autor – 9

B

Basm – 17

C

Caracterizare (tipuri) – 208
Cifra magică – 24
Climax – 24; 120
Combinația de secvențe narative – 119
Conflict – 68
Contrapunct – 119; 136: 179
Contratitlu – 50
Cronotop – 91

D

Descriere (funcții) – 121, 122
Diegeză – 76; 90
Discurs – 76; 90
Discurs iterativ – 117

E

Estetica identității / opoziției – 58
Estetica tradițională / modernistă – 69

F

Final (tipuri) – 192
Flux de conştiință – 154
Focalizare – 20; 21
Funcțiile basmului – 19

G

Genul epic / genul literar – 8

H

Hermeneutică – 2
Hipertextualitate – 44; 82
Hipotext – 44

Holomorfism – 39; 88

I Incipit (tipuri) – 76
Instanţe narative – 9
Intercalare-înglobare – 119
Intertextualitate – 169
Intrigă (tipuri) – 124

Î Înlănţuire-adiţiune – 119

L Lacună diegetică – 206

M Memorie involuntară – 178
Metatextualitate – 34
Mise en abîme – 133
Modernism – 95
Moduri narative (scenă rezumat) – 102
Monolog interior – 154
Motiv anticipativ – 60

N Naratologie – 2
Naratar – 11
Narator – 10; 12; 29
Nuvela – 47

P Paratextualitate – 55
Pauză descriptivă – 121, 122
Personaj (tipuri) – 26; 67
Actant – 26
Actor – 26
Alter-ego – 66
Atipic – 72
Absent – 133
Artefact – 97
Eponim – 134
Suprapersonaj – 39; 62
Tipic – 72
Mobil – 67
Reflector – 106; 116
Planuri temporale (ordinea,durată) – 106
Polifonie – 113
Portret (funcţii) – 203
Povestirea – 32
Povestire în ramă – 119
Proză – 3

R
Rema – 51; 87
Rezumat – 102
Roman (tipuri) – 83

S
Semnificant, semnificat – 65
Scenă – 102
Specii narative – 9
Stil (tipuri) – 63

T
Taxonomie – 7
Tipar narativ – 172
Trama – 68
Triplicare – 23

V
Viziune (împreună cu, din afară, din spate) – 20; 21
Viziune auctorială – 172

Holomorfism – 39; 88

I Incipit (tipuri) – 76
Instanțe narative – 9
Intercalare-înglobare – 119
Intertextualitate – 169
Intrigă (tipuri) – 124

Î Înlănțuire-adițiune – 119

L Lacună diegetică – 206

M Memorie involuntară – 178
Metatextualitate – 34
Mise en abîme – 133
Modernism – 95
Moduri narative (scenă rezumat) – 102
Monolog interior – 154
Motiv anticipativ – 60

N Naratologie – 2
Naratar – 11
Narator – 10; 12; 29
Nuvela – 47

P Paratextualitate – 55
Pauză descriptivă – 121, 122
Personaj (tipuri) – 26; 67
Actant – 26
Actor – 26
Alter-ego – 66
Atipic – 72
Absent – 133
Artefact – 97
Eponim – 134
Suprapersonaj – 39; 62
Tipic – 72
Mobil – 67
Reflector – 106; 116
Planuri temporale (ordinea,durată) – 106
Polifonie – 113
Portret (funcții) – 203
Povestirea – 32
Povestire în ramă – 119
Proză – 3

R
Rema – 51; 87
Rezumat – 102
Roman (tipuri) – 83

S
Semnificant, semnificat – 65
Scenă – 102
Specii narative – 9
Stil (tipuri) – 63

T
Taxonomie – 7
Tipar narativ – 172
Tramă – 68
Triplicare – 23

V
Viziune (împreună cu, din afară, din spate) – 20; 21
Viziune auctorială – 172

Cuprins

Argument / 1
Proza (E.B.) / 3
Genul epic (L.V.) / 8

Basmul *(E.B.) /17*
Ion Creangă, Povestea lui Harap-Alb (E.B.) / 22

Povestirea *(L.V.) /32*
M. Sadoveanu, Hanu Ancuței (L.V.) / 34

Nuvela *(L.V.) /47*
istorică - *C. Negruzzi, Alexandru Lăpușneanul (L.V.) /50*
psihologică – *I. Slavici, Moara cu noroc (L.V.) /60*
I. L. Caragiale, În vreme de război (E.B.) /69
fantastică – *M. Eliade, La țigănci (L.V.) /73*

Romanul *(E.B.) /83*
tradițional – *I. Creangă, Amintiri din copilărie (E.B.) /87*
modern – *M. Preda, Morometii (E.B.) /95*
polifonic – *H. Papadat-Bengescu, Concert din muzică de Bach (E.B.) /112*
istoric – *M. Sadoveanu, Zodia cancerului (E.B.) /118*
mitic – *M. Sadoveanu, Baltagul (E.B.) /125*
obiectiv – *L. Rebreanu, Ion (L.V.) /134*
subiectiv– *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (L.V.) /150*
psihologic– *L. Rebreanu, Pădurea spânzuraților (L.V.) /171*
de dragoste – *M. Eliade, Maitreyi (L.V.) /181*
balzacian – *G. Călinescu, Enigma Otiliei (E.B.) /193*

Bibliografie /213
Indice /214